

EL MONSTRUO QUE SUCCIONA LA ENERGÍA AJENA: FORMAS DE VAMPIRISMO BIOPOLÍTICO EN LA CUENTÍSTICA CONTEMPORÁNEA DE PARAGUAY

Giuseppe Gatti

Università degli Studi Guglielmo Marconi –Roma

Universitatea de Vest de Timișoara –Rumanía

g.gatti@unimarconi.it

giuseppe.gatti@e-uvt.ro

Resumen: En un época en la que aumenta el número de textos de ficción centrados en figuras de monstruos, fantasmas, seres deformes y zombis y en la que la representación de la deformidad y la desviación refleja una finalidad “política” de reivindicar formas de resistencia ante la emergencia global por medio de lo monstruoso, se propone una lectura de tres relatos paraguayos contemporáneos que se sirven de la alegoría del vampiro para denunciar ciertas criticidades socioeconómicas de la actualidad. En los tres textos seleccionados (de Liz Haedo, José Pérez Reyes y María Pía Escobar), se analizará la condición de vampiro que succiona sangre como una imagen metafórica: la acción de chupar sangre acontece solo simbólicamente y tiene una dimensión moral como expresión de la capacidad de vaciar al Otro y/o volverlo adicto a ciertas formas de hiperconsumo del capitalismo global.

Palabras clave: narrativa paraguaya del siglo XXI, vampirismo y hematófilia, José Pérez Reyes, Liz Haedo, María Pía Escobar

THE MONSTER THAT SUCKS OTHERS' ENERGY: FORMS OF BIOPOLITIC VAMPIRISM IN CONTEMPORARY PARAGUAYAN SHORT STORIES

Abstract: At a time in which the number of fictional texts focusing on figures of monsters, ghosts, deformed beings and zombies is increasing and when the representation of deformity and deviation reflects a “political” purpose of vindicating forms of resistance to the global emergency through the monstrous, we propose a reading of three contemporary Paraguayan short stories that use the allegory of the vampire to denounce certain socioeconomic criticalities of the present day. In the three selected texts (by Liz Haedo, José Pérez Reyes and María Pía Escobar), the condition of the blood-sucking vampire will be analyzed as a metaphorical image: the action of sucking blood occurs only symbolically and has a moral dimension as an expression of the ability to empty the Other and/or make him/her addicted to certain forms of hyper-consumption of global capitalism.

Keywords: Paraguayan Narrative of the 21st Century, vampirism and hematomphilia, José Pérez Reyes, Liz Haedo, María Pía Escobar

DOI: <https://10.24029/lejana.2025.18.9902>

Recibido: el 24 de junio de 2024

Aceptado: el 30 de noviembre de 2024

Publicado: el 28 de febrero de 2025

Ni imaginamos que al final del callejón alguien nos dará un martillazo en la nuca o una puñalada, para después desangrarnos y sacarnos el cuero y vender nuestra carne en las carnicerías. (Ever Román, *Falsete*)

1. El monstruo como resistencia, denuncia y amenaza en la ficción contemporánea en español

El ser monstruoso ha caracterizado tanto la Antigüedad como los tiempos premodernos ingresando al imaginario colectivo “como depredador, agente del mal y curioso aliado de los dioses” (Herra, 2023: 18). La mayor parte de los monstruos típicamente modernos y posmodernos son una herencia de las monstruosidades que poblaban el imaginario sociocultural en la Edad Media. La primera reflexión que se desprende de lo anterior es que si existe un aspecto específicamente inquietante de lo teratológico en nuestra actualidad no se trata de la existencia del monstruo en sí, sino de su nueva configuración al día de hoy. Para entender esta idea es suficiente pensar en que las iglesias románicas, las catedrales góticas y los monasterios medievales eran edificios poblados de seres maravillosos y monstruosos. Las mismas presencias se apreciaban en los códigos y los manuscritos. Tanto el monstruo de piedra que decoraba los edificios como el ser deforme dibujado en los márgenes de los textos escritos tenían una dimensión simbólica: su fealdad y su deformidad eran en sí una advertencia (en un mundo de ínfima alfabetización dominado por la imagen), pero representaban también —en términos alegóricos— pasiones, peligros, vicios y virtudes. La etimología misma de la palabra remite a la carga ética del concepto que deriva de dos verbos latinos: *monstrare* (exponer, revelar) y *monere* (advertir). En otras palabras, se trata de una figura hacia la que convergen tanto lo que no es biológicamente posible (se expone lo increíble) como la prohibición jurídica (se advierte acerca de lo que está prohibido).

Es cierto que en varios contextos de producción del mensaje simbólico el monstruo podía ser la representación del mal, y por eso podía causar horror; sin embargo, se trataba de un tipo de horror controlado, reconocido y reconocible por parte de la sociedad y el público. No se hacía responsable de hacer estallar principios lógicos porque adquiriría una función moralizadora y ética. En otras palabras, los monstruos de la Antigüedad y de la Edad Media eran figuras que formaban parte de la vida cotidiana y —aún siendo extraordinarios (por su fealdad y deformidad)— eran representaciones que no se encontraban “fuera de lo real, de ahí que fueran un motivo ornamental tanto en la arquitectura civil y eclesiástica como también en las armas y en la heráldica [...]. Porque cumplen múltiples funciones, los monstruos premodernos están insertos [...] en un relato general en el que [...] hacen tolerable el terror que pueda producir el monstruo” (Serrano Marín, 2010: 79).

La percepción y la configuración de lo monstruoso se modifican a partir de la modernidad y del establecimiento del modelo cartesiano, uno en el que el monstruo deja de tener realidad y de cumplir su función didáctico-alegórica. De hecho, una de las formas clave de concebir la modernidad y la posmodernidad es precisamente pensar en un universo en el que no hay monstruos, sino solo seres humanos; un mundo donde lo fantástico y lo extraordinario, lo otro y lo ajeno son expulsados por la Razón. Como efecto de lo anterior, en la modernidad emerge un nuevo género literario en el que lo extraordinario y el terror van

juntos, apareciendo en la forma de lo inquietante y de lo siniestro. Se trata de lo que Freud denominó desde el psicoanálisis como *Unheimlich*, término que en castellano se ha traducido por siniestro, ominoso o inquietante. El término siniestro, como algo oscuro, alude a la posibilidad de prever un mal, o sea, va acompañado de una dimensión amenazante. No obstante, este adjetivo no abarca del todo la complejidad semántica de lo *Unheimlich*; la otra dimensión es la que alude a lo que nos resulta extraño, no hogareño y sin embargo próximo físicamente a nosotros. El término *Unheimlich* remitiría, en suma, a la combinación de esos dos elementos y acabaría indicando “una realidad extraña y a la vez familiar, desconocida y próxima, y que por eso mismo nos inquieta especialmente, nos saca de nuestra confianza básica en el entorno, nos produce un constante desasosiego que no sabemos ni podemos concretar” (Serrano Marín, 2010: 81).

Para entender la figura del monstruo en la modernidad y su continuidad en la era posmoderna es necesario tener en cuenta que la mayor parte de los monstruos modernos presentan al menos tres características fundamentales:

a) en primer lugar, su proximidad al “sujeto perteneciente al *nomos*” es asfixiante, es decir: el monstruo acecha y plantea una proximidad que puede relacionarse o bien con su emergencia del propio interior del individuo (pesadillas, mala conciencia, autoengaño, etc.) o bien como una presencia dentro de un espacio físico habitado (por ejemplo, una casa, un bosque, una cueva, etc.).

b) Si el monstruo desde la época de Descartes hasta finales del siglo XIX asustaba, hoy en día es “resistente”, o sea, se plantea como un desafío a lo que está asentado social, política y económicamente. Rompe con la idea de “vida indefensa” de Antonio Negri o “vida desnuda” de Giorgio Agamben y expone su fealdad (lo rugoso, la cicatriz, el tajo) como marca identitaria.

c) El monstruo —como ejemplo paradigmático de la abyección— representa la entidad que provoca el colapso del significado; o sea, el monstruo se constituye en peligro, pero es también —por contraste— el elemento que marca el límite de acción del *yo*. Mabel Moraña, en *El monstruo como máquina de guerra*, resume así tal dualidad:

El monstruo, como ser abyecto, es una amenaza no solamente concreta y personal sino epistémica. Sin embargo, esa misma amenaza y la noción de límite que establece entre vida y muerte, entre normalidad y excepción, ayuda a definir la vida y la cualidad de lo humano. Así, la abyección y lo monstruoso son el afuera constitutivo del principio vital, el componente tanático, la alteridad que delimita las fronteras del *yo*. (Moraña, 2017: 189)

En la literatura contemporánea en español, las ideas de delimitación de las fronteras del *yo* y del monstruo biopolítico como amenaza epistémica remiten a las formas de resistencia asociadas a la denuncia de nuestro presente caracterizado por condiciones como economías ocultas e informales, crímenes organizados, modalidades infrapolíticas, discursos y previsiones de corte apocalíptico, migraciones económicas, desplazamientos forzados por motivos políticos y distintas tipologías de explotación (tráficos de órganos, prostitución infantil, desapariciones, etc.). Tan es así que en los últimos veinte años ha crecido el número de relatos centrados en figuras de monstruos, fantasmas, seres deformes y zombis, con una finalidad “política”. Se consolida, así, una *literatura de postragedias*, cuyos personajes se construyen “sobre moldes de figuras inapropiadas, informales o quizás deformadas: la forma

de esas biología es inadecuada, el cuerpo se manifiesta en estado de inacabamiento, los cuerpos colectivos e individuales desobedecen” (Gatti—Mahlke, 2018: 23). La presencia en la cita de términos como deformidad, desviación o desobediencia parece remitir a la necesidad de los escritores contemporáneos de reivindicar formas de resistencia por medio de lo monstruoso y —a la vez— plantear estrategias oblicuas de expresión que se sirven de alegorías o de figuras fuera de la norma para representar ciertas criticidades sociohistóricas del mundo actual. Pensemos en la recuperación de cultos populares y, en particular, en la inclusión de los dioses propios de los pueblos indígenas (operación frecuente sobre todo en el ámbito andino, gracias a los trabajos de Mónica Ojeda y María Fernanda Ampuero, sin olvidar los monstruos que pueblan las páginas de Mariana Enriquez).¹ Lo mismo ocurre con el zombi, que hoy en día es un monstruo resistente, tal como se desprende —por ejemplo— de la ficción del argentino Diego Muzzio, en cuyos textos el conflicto se manifiesta entre zombis rosistas, pobladores de los espacios rurales pampeanos, y los unitarios capitalinos.

Los monstruos y, en particular, los zombis son seres subalternos que han dejado de ser humanos: pertenecen a otro orden, puesto que ya han sido expulsados del espacio sociohistórico del que formaron parte, tal como se desprende de la literatura de los hijos de desaparecidos y de la ficción centrada en los neoparecidos, o sea, de los “apropiados de identidad restituida” (Gatti—Mahlke, 2018: 24). De entre los ejemplos más destacados —y estudiados— en la narrativa del Cono Sur, recordamos “Chicos que vuelven” (2010), de la argentina Mariana Enriquez; *Los emisarios* (2013), de la chilena Verónica Jiménez; *Space invaders* (2013), de otra chilena, Nona Fernández; *Distancia de rescate* (2014), de la argentina Samanta Schweblin; *Informe sobre ectoplasma animal* (2014) y *Las esferas invisibles* (2015), respectivamente de Roque Larraquí y Diego Muzzio, ambos argentinos. Se trata de escritores que recurren a la forma de la novela breve y construyen “*nouvelles* con fantasmas, monstruos o *revenants* para denunciar la situación nacional de crisis económica endémica y el hecho de que no se hayan cerrado las heridas políticas” (Noguerol Jiménez, 2023: s. p.).

Una breve reflexión acerca de los ejemplos más representativos de este tipo de ficción puede ayudar a detectar la relación entre las metáforas monstruosas y la denuncia política connatural a tal tipología de relatos. En *Distancia de rescate*, de Schweblin, la trama se estructura alrededor de una conversación entre dos enfermos —un niño David, y una mujer, Amanda— en un contexto rural falto de referentes concretos, lo que no impide que la novela sea una de las primeras obras argentinas de ficción que describe la transformación de los espacios verdes y bucólicos de los siglos XIX y XX en pesadilla agrotóxica contemporánea derivada del uso de los glifosatos. En este caso, el monstruo es el niño infectado: es un ser “deformado” porque ha experimentado una transmigración de su alma hacia otro cuerpo y,

¹ La figura de Mariana Enriquez destaca como la más asentada a nivel internacional en el marco del llamado gótico argentino contemporáneo; se trata de un subgénero que propone historias en que la monstruosidad remite a una denuncia que pasa por la representación de apocalipsis, apariciones de zombies o fantasmas, distopías, colapsos ambientales y epidemias a escala planetaria. En palabras de Juan Pablo Dabove, comparten este tipo de inquietudes autores como “Luciano Lamberti, Diego Muzzio, Samanta Schweblin (en *Distancia de rescate* y algunos de sus cuentos), Patricia Ratto (en *Trasfondo* y, otra vez en algunos de sus cuentos), Celso Lunghi, Mariano Quiroz (y el gótico nordestino —variante o ampliación del “gótico mesopotámico” del cual habló Mariana en algún momento, a propósito de su cuento “Tela de araña”— en el que podríamos incluir a Carlos Busqued, y a Miguel Prenz), a Tomás Downey, a Federico Falco quizás” (Dabove, 2018).

con sus palabras, intenta llamar la atención de los otros contaminados (Amanda, entre ellos) sobre lo que está ocurriendo en el campo argentino. El pequeño se ha vuelto un monstruo condenado a la muerte: su voz denuncia la destrucción del espacio familiar por excelencia de la tradición argentina (el mundo rural), como consecuencia de intereses políticos y económicos.

En “Chicos que vuelven”, de Enriquez, Mechi —empleada del Centro de Gestión y Participación del Parque Chacabuco— se encarga de actualizar el archivo de chicos perdidos y desaparecidos en Buenos Aires. Lo amenazante para la sociedad es el regreso de jóvenes que emergen de la nada, después de haber estado ausentes durante años: reaparecen exactamente en las mismas condiciones (misma edad, misma contextura física y hasta la misma ropa) en las que se encontraban al momento de desaparecer. El hecho de que vuelvan como fantasmas confirma la voluntad de denuncia de la trata de personas por medio de la representación de lo monstruoso: el ataque de Enriquez al modelo vigente de violencia contra los más desprotegidos —al ocurrir por medio del regreso del monstruo biopolítico, en forma de fantasma— dialoga tanto a) con la tradición más reciente que utiliza “la figura de los regresados (zombis, revividos) para hablar, a veces explícitamente y otras de soslayo, de la violencia estatal” (Souto, 2018: 158), como con b) el canon literario nacional consolidado, puesto que varios críticos (entre ellos, Elsa Druracoff) señalan a *Los pichiciegos* de Fogwill “como la primera ficción que aún lo fantasmal con la figura de los desaparecidos” (Souto, 2018: 158).²

Otro conjunto vulnerable al que Enriquez dedica su reflexión es el de las mujeres maltratadas y/o abusadas. En “Las cosas que perdimos en el fuego”, la autora argentina desmonta el modelo canónico de belleza para proponer una autoinmolación de las mujeres en el fuego: quemarse y afearse es la vía para evitar seguir siendo prostituidas. De este modo, la noción de belleza invierte su lógica: lo estéticamente deseable se vuelve una forma de opresión y es por eso que el canon de belleza actual propuesto por este tipo de narrativa pretende buscar lo rugoso, la cicatriz, la quemadura. En otros términos, los y las resistentes se oponen a lo pulido y a lo bello porque la perfección no solo refleja un imperativo social, sino que se convierte en motivo de esclavitud.

En todos los casos mencionados, los monstruos, los zombis y los fantasmas aparecen como representaciones de un “proceso de memoria incrementado que debe ser sacado a la luz, [...] para vehicular la experiencia de subjetividades contemporáneas expulsadas, desplazadas hacia un paisaje social transformado y que son inducidas a la muerte por efectos de economías globales y despiadadas en ausencia de regulación estatal” (Noguerol Jiménez, 2023: s. p.). La transformación del paisaje cultural y la falta de reglamentación de los mecanismos de la

² La violencia de la desaparición en los países del Cono Sur requiere, como es bien sabido, de nuevas formas de narrar, pues ya no se trata solo de representar una masacre (que suele apoyarse en la visibilidad de los cuerpos de las víctimas) sino de presentar la ausencia. Se trata de una “ausencia de cuerpos” pero también de una ausencia de memorias y de huellas. Uno de los fundadores del equipo de antropología forense, Alejandro Incháurregui, habla de proceso de *nadificación* de las víctimas y sostiene que la desaparición “pretende someter a la víctima a un proceso de *nadificación*: el desaparecido deja de haber existido jamás” (2007: 20). De este modo, el escritor que pretende representar esas formas de violencia no debe, o no debe solo, pensar en cómo presentar lo sangriento, sino en cómo construir otras figuras: “los muertos vivos, los aparecidos, las ánimas en pena, las sombras, los dobles y los fantasmas” (Blejmar, 2018: 210).

economía global son aspectos clave en el proceso de “vampirización” del sujeto que se analiza a continuación.

2. Desear la sangre ajena: el valor moral de la hematofagia

Es bien conocido el momento en que se crean algunos de los monstruos que todavía pueblan nuestro imaginario: la velada nocturna que tiene lugar en junio de 1816 en la casa de Ginebra de Lord Byron, en la que estaban presentes, además del propio Byron, también Mary Shelley, (mujer del poeta Percy B. Shelley) y Polidori, médico y ayudante de Byron. Si Mary, esa noche, ofrece una historia de terror que acabará conociéndose como el monstruo de Frankenstein, Polidori presenta el otro gran mito del terror moderno: el vampiro. Las ideas fundamentales que subyacen al relato de Polidori (ideas que serán incorporadas más tarde por Bram Stoker y que son esenciales en nuestro enfoque) son esencialmente dos: en primer lugar, se hace necesario alejarse del modelo de monstruo deforme y asqueroso que aparecía en las representaciones premodernas de seres hematófilos; también (como corolario de lo anterior), el nuevo vampiro seguirá siendo un sujeto inquietante pero, al mismo tiempo, deberá tener —por primera vez en la ficción— un carácter seductor. La seducción es un rasgo decisivo: permite al que luego se descubre como vampiro, poseer el alma, la identidad y la subjetividad del otro. En otros términos, la condición de vampiro que succiona sangre es una imagen metafórica que funciona como explicación del fenómeno fundamental: chupar sangre remite a la capacidad de vaciar al otro y por eso, más allá de su dimensión física (expresada en la sangre que le alimenta), esa acción tiene una dimensión moral.

Veamos brevemente un par de ejemplos de hematofagia literaria concentrando la atención en la ficción hispanoamericana y en aquellos textos en los que el vampiro es utilizado para desarrollar una crítica histórico-política y crear una conciencia colectiva relativa a lo económico y lo social.

Malasangre, de la venezolana Roche Rodríguez (2020), es una novela de iniciación protagonizada por una adolescente que descubre que le gusta morder y chupar sangre. Colocar en el centro de la trama a una vampira latinoamericana en los años veinte en una familia venezolana de arribistas de Caracas es un ejercicio de denuncia social metafórica: la joven, que ha heredado la hematofagia de su padre —prestamista, hacendado y en buena relación con la dictadura de turno— manifiesta actitudes rompedoras: a) comienza a actuar de forma violenta contra algunos hombres (represalia explícita contra el modelo patriarcal y la plaga del machismo de la época); b) empieza a alejarse de su madre, mujer de estrictas convicciones católicas y, de algún modo, corresponsable de la perpetuación de la tiranía del patriarcado militarista y religioso.

En el libro de cuentos *Los atacantes* (2015), del escritor mexicano Alberto Chimal, el personaje principal del relato “La gente buena” es una vampira: no se trata de una “alteridad” individual sino de una concreción monstruosa más compleja; tal como señala acertadamente Natalia Álvarez Méndez, su carácter “depredador y terrorífico se extrapola a lo colectivo, por lo que se erige en un símbolo de la *modernidad vampírica* que se modela como un poder antinatural y animalizado” (2023: 77). El vampiro de Chimal, en suma, se constituye en metáfora de una construcción sociocultural y económica como la actual que se percibe como

“una amenaza a la integridad física del ser humano y un asedio a este último a través de las desigualdades, las incertidumbres, los peligros y las injusticias sociales que intensifica el capitalismo global” (Álvarez Méndez 2023: 77).

En lo que se refiere a Paraguay, uno de los casos más notorios de presencia vampírica en las letras nacionales contemporáneas es el que plantea Mónica Bustos en su *Novela B*: una narración coral que se caracteriza por un conjunto de personajes que se mueven en torno a dos protagonistas principales de identidad ambigua, dos figuras femeninas que actualizan la versión tradicional del vampiro chupasangre. La primera, Dila Dubi —atractiva, misteriosa y de rasgos fantasmales— aparece y desaparece en distintos escenarios de América Latina. Su presencia en un programa televisivo evidencia el choque entre su aspecto sensual y su inclinación hematofila: “Era una vampira chafa, pero cómo no mirarla, caray, a esa mamacita la dejabas que te chupara hasta el hueso. [...] Llamaba tanto la atención que hasta yo alcé la vista cuando le plantó ese mordisco en el cogote a una gallina. [...] y la gallina se dejó desangrar en sus brazos, tranquilita, como adormecida pero no muerta” (Bustos, 2013: 28).

Paralelamente a esta primera figura femenina (vampira canónica, por seductora y mortal), se mueve otro personaje “necesitado” del contacto con la sangre; se trata de Ava Dubi, hermana gemela de Dila. La hemofilia de Ava presenta una desviación: frente al modelo tradicionalmente asentado del vampiro que necesita beber la sangre de sus víctimas, la exigencia de Ava es extraerse la sangre y donarla a toda costa (a parientes enfermos, a hospitales y clínicas, etc.). La médica encargada de seguir su caso —que lleva décadas estudiando a psicópatas obsesionados con la posibilidad de lamer, oler y beber la sangre de terceros— constata que lo singular en Ava es precisamente su cuadro psicótico (extraerse la sangre en lugar de ingerirla). Su monstruosidad no pasa por la exigencia de hacerse con la energía vital de sus víctimas, rasgos prototípicos de la hematofagia, sino que se transfiere a la dimensión de la egolatría: “ella no sentía ninguna necesidad en particular de ver sangre, ingerirla o untarse con ella, ni siquiera estaba interesada en la de otros. Era como una vampira narcisista, solo su sangre importaba; creía que era un don que debía ser compartido” (Bustos, 2013; 114).³

3. Vampiros literarios no humanos en tierra guaraní

Los tres textos seleccionados para nuestro análisis se publicaron en el periodo comprendido entre 2007 y 2019. Se trata de “Clonsonante”, un relato que José Pérez Reyes incluyó en su libro homónimo (2007) y que, años más tarde (2021), integró la antología personal del autor

³ Otras monstruosidades que se registran en las letras contemporáneas de Paraguay remiten al diálogo, siempre presente en la narrativa local, con la historia patria. La ficción recupera mitos y leyendas para representar ciertos males y ciertas situaciones de crisis, ambientales, bélicas o de carácter social. Un caso llamativo es el relato “El encuentro”, de Javier Viveros; en el texto, aparece la figura mítica del Pombero, un ser que —según la tradición guaraní— tiene un vínculo especial con la naturaleza y es considerado el protector de los animales y las plantas. Se cuenta que cuida los bosques y castiga a aquellos que los destruyen o maltratan a sus habitantes. El relato de Viveros coloca la figura del Pombero en el marco de la Guerra del Chaco, entre Paraguay y Bolivia (1932-1935) y plantea un encuentro nocturno entre un soldado paraguayo y el Pombero, dormido bajo un árbol: “Un paso más y allí lo ve, sentado, la espalda colocada contra un algarrobo. Horror. Horror. Y otra vez horror” (Viveros, 2023: 101). Puesto que los intentos de no despertar al “monstruo” fracasan por la aparición en el cielo de un avión boliviano, es fácil detectar en el desenlace trágico una construcción simbólico-mítica que denuncia los desastres de la guerra.

titulada *Autorcha*;⁴ “Black Friday”, cuento de Liz Haedo incluido en el volumen *Pieles de papel* (2018); “Alga marina”, de María Pía Escobar, texto que forma parte del cuentario *Exageraciones*, publicado en Santiago de Chile en 2019. Tanto “Black Friday” como “Alga marina” fueron seleccionados para formar parte de la reciente antología *En tierra de artesanos. Narradores paraguayos del nuevo siglo* (2024, editada por Ilinca Ilian y Giuseppe Gatti Riccardi), publicada en Paraguay por la editorial asuncena Rosalba. El acercamiento que se propone a los tres textos intenta enlazar el motivo del monstruo/vampiro con dos ejes:

1) en primer lugar, se propone un acercamiento a los relatos seleccionados desde la perspectiva del vampiro como metáfora del triunfo del capitalismo y la exasperación globalizada del consumo; o sea, se sugiere una lectura en línea con las manifestaciones más recientes de aquella literatura comprometida que repiensa el mundo, “una literatura política que, además de cuestionar los límites entre los géneros, a la vez hable del precio de las cosas, de los oficios, de todo aquello sobre lo que ya no nos paramos a pensar porque *es normal*” (Sanz, 2014: 83).

2) en segundo lugar, se intentará poner en relación el motivo del monstruo/vampiro con el creciente interés sociocultural por la posibilidad de un diálogo entre lo humano y lo no humano. Desechando tanto la idea tradicional del vampiro (individuo espectral y hematófilo) como el modelo antropocéntrico, se intentará repensar a los actores que participan de la construcción de las categorías *etnoespecíficas* de naturaleza y cultura, aceptando que los actores no somos solo nosotros, los humanos, tal como sugiere Donna Haraway: “Si el mundo existe para nosotros como naturaleza, esto designa un tipo de relación, un logro entre diversos actores, no todos ellos humanos, no todos ellos orgánicos, no todos ellos tecnológicos” (2019: 36). A la luz de lo anterior, nuestra propuesta pasa por la identificación, en los tres textos, de figuras vampíricas cuyos rasgos no remiten a los canónicos seres chupasangre de la tradición literaria asentada, sino a otras entidades no humanas (aparatos tecnológicos, organismos unicelulares, etc.) que conectan con las críticas contemporáneas al “artefactualismo mercantilista” y la resistencia a la hiperproducción.

3a) *La fuerza vampírica de las mercancías: “Black Friday”, de Liz Haedo*⁵

En el prólogo al volumen de Liz Haedo, el periodista, escritor y crítico literario Blas Brítez sostiene que el cuento representa “una escena congruente con una distopía consumista que Asunción experimenta cada tanto en el *mundo real*, en Villa Morra y en el Centro Histórico” (2018: 12). El “factor mercado” resulta esencial en el texto y coloca el afán consumista contemporáneo y sus productos en el rol de sujeto vampírico no-humano. El punto de partida es la constatación de que —en la sociedad del bienestar— la legitimización de la búsqueda de los placeres hedonistas provoca una distopía por hiperconsumo que el filósofo Gilles Lipovetsky comenta en los términos siguientes:

⁴ Las citas en estas páginas remiten a la edición de 2021.

⁵ Liz Haedo (Asunción, 1986). Escribe literatura y cine. Desde el 2012 vive entre Argentina y Paraguay. Actualmente está finalizando la carrera de Artes Audiovisuales (UNA) en la ciudad de Buenos Aires. Tiene publicado dos libros de cuentos: *Pieles de papel* (Arandurá, 2018) y *Juruguasúlas* (Rosalba, 2022). Y la plaquette *paréntesis abiertos* (Aike Biene, 2019). Además, algunas publicaciones en antologías colectivas. En el 2020, su primer libro ganó el Premio Edward y Lily Tuck del PEN Club de los Estados Unidos. En el 2023, recibió el Prince Claus Seed Award.

Con el universo de los objetos, de la publicidad [...] la vida cotidiana y el individuo ya no tienen un peso propio, han sido incorporados al proceso de la moda y de la obsolescencia acelerada: la realización definitiva del individuo coincide con su de-substancialización, con la emergencia de individuos aislados y vacilantes, vacíos y reciclables ante la continua variación de los modelos. (2017: 107)

Se propone una lectura del relato que pone en el centro del análisis dinámicas como obsolescencia acelerada, continua variación de los modelos y vacilación de los individuos contemporáneos, subrayando cómo la lógica empresarial global aplicada a las exigencias del mercado (en este caso, el de los productos lúdicos) se va adueñando de la gestión práctica de los comportamientos. En el plano textual, el clima de la narración se caracteriza por una sensación difusa de apuro: algo que no se aclara está a punto de acontecer y el lector aprende que es indispensable estar “en la primera fila; Pe apareció al otro lado de la ruta, [...]. Entornó los ojos y lanzó una sonrisita airosa tras observar que era la primera persona. Cruzó la calle de igual modo con apuro, por si alguien apareciese de golpe y le arrebatase el título” (Haedo, 2018: 69). Dos aspectos de la cita llaman en particular la atención, siendo el primero la indefinición evidente de los rasgos subjetivos de los protagonistas. Los personajes, al ser puras letras (Ele, Eñe, Pe y X), no tienen nombres, como si no tuvieran una identidad propia. Asimismo, destaca la indefinición de los motivos de la expectación: todas las figuras esperan un acontecimiento acerca del que la información escasea. “La tienda seguía a oscuras cuando llegó X. [...] Todas esas mentes estaban enlazadas por los hilos de aquello que aún permanecía a oscuras en el interior de la tienda” (Haedo, 2018: 70). El acceso al local comercial revela la lógica de la seducción ejercida por el mercado-vampiro, capaz de producir una sollicitación de necesidades inexistentes: en las galerías de la tienda hay muñecos de uso común, los “habituales”, y otros (el nuevo producto), que se han vuelto objeto del deseo del público:

Alrededor, en los estantes del camino, desfilaban muñecos y muñecas de todos los tamaños.

—Un muñeco autóctono, diseñado a nuestras necesidades locales—. De la pantalla de un televisor LCD, de pulgadas exorbitantes, emanó la voz. Las últimas palabras provenían de los labios de un hombre con capa oscura, que cruzó diagonalmente la pantalla hasta mirar a la cámara con aires seductores. (Haedo, 2018: 72)

Es de observar cómo el hombre de la publicidad y su tono de voz resultan profundamente seductores, del mismo modo que el vampiro de Polidori “describe una persona especialmente atractiva y seductora [...] un ser familiar y apetecible, en cuyo fondo se esconde el monstruo” (Serrano Marín, 2010: 83). En el relato, las dinámicas de hiperconsumo actúan como una fuerza que absorbe atención y energías: tanto el producto que se coloca en el mercado como las técnicas utilizadas para promocionarlo deben ser estruendosas y hasta escandalosas, para despertar en el consumidor potenciales deseos a menudo inexistentes. La voz del hombre “es” el vampiro seductor, pues el monstruo tentador “sufre desbordes dramáticos, se exhibe; en el fondo es un actor horrendo y obscuro, azuza. [...]. Es provocador en todos sus semblantes” (Herra, 2023: 23). Preguntarse acerca de qué rasgos tiene el nuevo producto que se describe en “Black Friday” o qué reacciones provoca en el público (sobre todo en aquellos potenciales clientes que no lo han podido conseguir) permite completar el análisis del

texto desde la perspectiva de la seducción del consumo: los afortunados que han podido acceder al nuevo muñeco se colocan en el pedestal de los elegidos, ante la mayoría frustrada por la imposibilidad de acceder al nuevo objeto-rey del mercado: “El Kurupi, entre las manos de X, comenzó a emitir sus primeros balbuceos programados [...]. La multitud condenada al piso se conformó con oír el anuncio del próximo Black Friday. Y quizás con los muñecos y las muñecas chinas que aguardaban almas deseosas en las otras estanterías” (Haedo, 2018: 73). Por debajo de la anécdota narrativa subyace una suerte de encantamiento colectivo que pasa por un control flexible —no totalitario ni autoritario— de las mentes: tanto la publicidad y el *marketing* como sus efectos (la creación de necesidades nuevas hasta inducir un consumo compulsivo) forman parte de “un proceso que funciona por la seducción: los individuos adoptan sin dudarlos los objetos, las modas, las fórmulas de ocio [y consumo] elaboradas por las organizaciones especializadas” (Lipovetsky: 2017: 107).

3b) *Tecnología vampírica en “Clonsonante”, de José Pérez Reyes*⁶

El relato de Liz Haedo se ha encargado de representar críticamente el funcionamiento del sistema socioeconómico contemporáneo, apoyado en prácticas de consumo hipertrofiado, y ha evidenciado cómo —por efecto de la globalización— “el mundo entero se reconfigura a imagen de la producción mercantil” (Haraway, 2019: 34). Se tratará ahora de poner en relación la constatación de la fuerza controladora (y seductora) del mercado con otro elemento ya comentado en el primer apartado, y —en particular— con la evidencia de que algunos monstruos pueden ser el resultado de la *hibridez*. Una hibridez que se expresa de varias formas: cuerpo humano mezclado con animales; procesos de metamorfosis; cuerpos que al mismo tiempo están vivos y muertos, etc., sin olvidar que otros monstruos pueden ser monstruos-máquinas como es el caso del Gólem, los robots o los cíborgs. En todos estos casos, el monstruo se impone como una amenaza porque rompe las reglas de lo previsible; pero sobre todo el monstruo es simbólico porque apunta al mal, a un daño que va a provocar en el Otro.⁷ En “Clonsonante” se observa una interesante mezcla entre dos distintas tipologías

⁶ José Pérez Reyes (Asunción, 1972). Escritor y abogado. En el año 2002 publicó su primer libro de cuentos, *Ladrillos del tiempo*. En 2003 integró las conferencias de Narradores de América Latina y España, llevadas a cabo en Colombia, donde su obra *Ese laberinto llamado ciudad* fue publicada con el Convenio Andrés Bello. Dentro del marco del Hay Festival en Colombia (2007), fue elegido por el jurado del Bogotá 39 como uno de los escritores jóvenes más destacados de América Latina. Ese mismo año formó parte de la *Antología de cuento latinoamericano* (Ediciones B), y publicó su libro de cuentos *Clonsonante* (Arandurã, 2007). Sus cuentos fueron incluidos en la versión digital de *El futuro no es nuestro* (2008) y en el libro publicado en México, *De lengua me como un cuento* (Axial, 2009). Sus obras integraron *Nueve cuentos nuevos*, una antología publicada por Alfaguara en 2009, y *El libro del voyeur*, publicado en España (2010) por Ediciones del Viento. Varios cuentos fueron incluidos en antologías internacionales en Colombia, México, Cuba, Argentina, Chile, República Dominicana, Bolivia, Uruguay, Portugal, Alemania, España e Inglaterra. Parte de su obra ha sido traducida al inglés y publicada en Words Without Borders en 2011. En 2012 publicó *Asuncenarios*. En 2014, la editorial inglesa Ragpicker Press incluyó uno de sus cuentos en *The Football Crónicas*, libro presentado durante el Mundial de Brasil. En 2016, El Lector publicó *Agua y cúpulas*, una antología de sus cuentos, en la colección de Literatura Paraguaya. *Autorcha* es su más reciente antología de cuentos (2021), publicada por Arandurã en Paraguay y por Ilíada Ediciones en Alemania.

⁷ En lo que se refiere a la teleología del monstruo y a la maldad como causa final, sostiene Rafael Ángel Herra que cada espacio sociocultural “alimenta un canon del mal, cualquiera que sea. Para ponerle rostro, los monstruos le sirven, prestan un servicio simbólico. Estos seres anómalos arrastran el mal y ponen la cara para que un sujeto y una sociedad vean en ellos lo que no quieren ver frente a frente” (Herra, 2023: 29).

de monstruos: por un lado, el monstruo-máquina, por el otro, el vampiro. La trama —pensada como una gran metáfora del declive imparable de un cierto tipo de humanismo— se construye alrededor del control que los aparatos de la tecnología contemporánea ejercen sobre el ser humano (la dependencia de lo tecnológico se vuelve el Mal de la contemporaneidad). En particular, es la misma voz del protagonista la que queda cautiva. El proceso de descubrimiento de tal condición de cautiverio es paulatino:

Lucas empezó a mostrar que se le fue la voz de nuevo, a pesar de que había hablado hace segundos en el celular con un cliente, y al abrir el aparato para mostrar que pudo hablar un rato, allí sonó otra vez su voz y se pudo escuchar la parte final de su explicación. Todos giraron para ver en qué consistía ese truco de hacer sonar la voz solo por medio del celular. El celular lo capta todo, lo adapta y lo saca como si su voz fuera un elemento transitorio más. (Pérez Reyes, 2021: 57)

En el texto de Pérez Reyes el *elemento depredador* no es un ser humano, sino una máquina y, como todo artefacto no humano, tiene algo ominoso que no reside en el poder físico, sino en otra fuerza intangible, expresada por el control ejercido sobre la voz del otro humano. El celular es una monstruosidad doble: en primer lugar, ejerce su poder *como vampiro* por su capacidad de *absorber* la voz del ser humano y apropiarse de ella: “Su voz había sido clonada en forma perfecta, el chip ya contenía todos sus tonos, inflexiones, modulaciones, escalas, semitonos y todo lo demás; era como si el chip de su aparato celular —habiendo escuchado todo esto por el uso frecuente— se hubiese adueñado de la voz del usuario” (Pérez Reyes, 2021: 57). A la vez, el celular es responsable de la conversión del sujeto en un híbrido, mitad hombre, mitad máquina; el nuevo escenario que plantea el relato (la imposibilidad de separarse del celular como única posibilidad para poder seguir expresándose verbalmente) remite a esa mezcla entre lo vivo y las cosas que lo acompañan, confirmando el cuestionamiento de la idea tradicional de persona o de humano, heredada del Iluminismo: a estas alturas, los artefactos tecnológicos integran lo corporal humano y “nuestros cuerpos individuales no pueden pensarse ya sin sus prótesis; nuestros cuerpos sociales no pueden ni siquiera imaginarse sin las tecnologías que los miden, los presentan, los calibran, lo conforman, los cuidan, les dan letra” (Gatti—Mahlke, 2018: 17).

La monstruosidad del aparato tecnológico queda patente en el hecho de que el celular se convierte en un clon sonoro del protagonista; no solo distorsiona las fronteras entre realidad e irrealdad normalmente estables (*monstrare*), no solo amenaza con la posibilidad de lo imposible (*monere*) sino que, a la vez, enlaza el miedo y el poder. La metáfora canónica del vampiro que succiona la sangre dialoga, en este caso, con el poder de los artefactos tecnológicos, tal como sugiere Katherine Hayles cuando observa que “en el vientre del monstruo local/global [...] a menudo denominado el *mundo posmoderno*, la tecnología global aparece para *desnaturalizarlo* todo, para hacer de cualquier asunto una cuestión maleable, de decisiones estratégicas y procesos de producción y reproducción móviles” (2000: 65). En otros términos, el celular/monstruo/vampiro no solo descubre el velo del cautiverio contemporáneo del ser humano sometido a la influencia omnímoda del desarrollo tecnológico, sino que denuncia el exceso de “produccionismo [que] tiene que ver con el hombre hacedor y usuario de herramientas, cuya mayor producción técnica es él mismo” (Haraway, 2019: 38). El desarrollo tecnológico y el uso exasperado de sus productos —al conllevar una apropiación

(absorción) de tonos, inflexiones y modulaciones de voz— vampiriza la existencia y confirma la colocación del relato en el marco de aquella ficción que se preocupa por “preguntarse qué debe hacer el ser humano para participar en la construcción de nuevas formas de vida capaces de sacarnos de los callejones sin salida [...] del *tecnologismo* conquistador” (Benasayag—Cany, 2023: 211).

3c) *Vampirismo entre ciencia y naturaleza: “Alga marina”, de María Pía Escobar*⁸

Los dos cuentos analizados hasta ahora coinciden en la denuncia de un sistema basado en prácticas comerciales y productivas depredadoras, y utilizan la metáfora del vampiro que absorbe la energía vital del Otro para poner en tela de juicio un modelo en que

la generalización del uso de tecnologías informáticas móviles [...], el intercambio de información a gran velocidad [...] son índices de la nueva gestión semiótico-técnica de la subjetividad. Estas técnicas son pornográficas porque los dispositivos de biocontrol funcionan [...] a través de la incitación al consumo y a la producción constante de [...] un placer regulado y cuantificable. (Preciado, 2022: 256)

La anécdota del cuento de Escobar se aleja de este molde y —desligada del afán de denuncia de las formas de control mediático-tecnológicas— se apoya en la figura de un biólogo deprimido, incapaz de luchar contra las adversidades y el estado de abandono y soledad en que se ha dejado caer. El hombre —que suele transcurrir sus días en la pieza blanca y sin ventanas de su laboratorio, preguntándose a diario cómo ha llegado a ese encierro— descubre un alga desconocida en la costa del Pacífico y se la lleva a su casa. Enseguida percibe en el alga una extraña y misteriosa potencia, una fuerza oscura que le lleva a acercarse la lengua a ese filamento verdoso:

Ha pasado una hora desde que lamió el alga y las cosas empiezan a tomar otro tono, otro brillo; el aire, para el biólogo, ya no es denso, es fresco: al inhalar y exhalar siente como si miles de plumas deambularan por su pecho. Entonces ríe, primero con fuerza, después con ternura y finalmente con amor. Allí, sentado frente al montón de ropa húmeda, se siente feliz. “Todos deberían lamer algas” dice, “un alga, un asesinato menos”. (Escobar, 2019: 153)

En este caso, la fuerza de atracción y de seducción reside en un organismo unicelular perteneciente al reino de lo natural: se le atribuye al alga el poder de atraer al investigador y crear en él un estado de dependencia. El relato se coloca así en el marco de aquellas narrativas que cultivan la hibridación como forma de resistencia: una literatura que se vuelve “estrategia de resistencia constante [...] donde se repiten los seres que desbordan los límites humanos para acercarse al animal, el vegetal o la máquina” (Noguerol Jiménez, 2024: 255). Pese a ser consciente de estar cayendo en esa espiral de dependencia, el hombre —necesitado de recuperar sus perdidas ganas de vivir— acepta el riesgo y se somete a la acción seductora y depredadora de un sujeto vampírico *sui generis*: este es un ente natural y no humano cuyo poder de seducción reside en una promesa inminente (y temporaria) de felicidad. La

⁸ María Pía Escobar Constantino (Asunción, 1989). Licenciada en Literatura, ha publicado *Exageraciones* (Sapocat Ediciones, Santiago de Chile, 2019) e *Ida* (Ediciones Pez en el hielo, Montevideo, 2022; Polilla Editorial, Ciudad de México, 2023). Ha colaborado en revistas literarias de Chile, donde reside actualmente.

dependencia del alga crece en el hombre a medida que se da cuenta del poder que esa tiene para infundirle valentía y prudencia al mismo tiempo:

Se siente listo para ir a reconquistar a su mujer. De pronto, justo antes de cruzar la puerta, [...] todo vuelve a la normalidad. El efecto del alga desaparece en el preciso momento en que el biólogo iba a perder su dignidad, como si esa alga, sus minúsculas partículas [...] fueran pequeños seres pensantes y empáticos. El pedazo de alga no podía hablar, [...] pero trataba de comunicarse con él. Eso piensa el biólogo [...] “Esa alga es un ser descerebrado pero empático, ¿cómo puede ser eso posible?, ¿cómo hizo desaparecer su efecto para privarme de cometer un acto indigno? (Escobar, 2019: 154)

De nuevo, la seducción del vampiro es el rasgo decisivo: el alga empieza a poseer el alma, la subjetividad y la voluntad de su víctima. Con respecto a la metáfora canónica de la condición de vampiro que succiona sangre para simbolizar su capacidad de vaciar al otro y controlarlo, nada cambia: la acción del alga tiene una dimensión moral. En la diégesis, de hecho, el biólogo después de lamer el alga por segunda, por tercera, cuarta, quinta y sexta vez y de comprobar que —ante todo posible acto de humillación— siempre despierta del efecto alucinógeno, llega a la conclusión de que “esa alga es su única amiga. Esa alga, a pesar de no tener sistema nervioso, lo protege. Esa alga le ha regalado libertad” (Escobar, 2019: 155).

En el desenlace, la condición vampírica del alga se hace más explícita a partir de la definición que ofrece el *DRAE* del término vampiro, al que se define —en su primera acepción— como un sujeto que “va por las noches a chupar poco a poco la sangre de los vivos hasta matarlos”. La muerte como condición final del actuar del vampiro es clave en la lectura del relato porque se conecta con la condición del vampiro (y, más en general, de todo monstruo) como amenaza y generador del mal. Así, después de haber estado lamiendo su alga durante dos años y haberla vista disolver del todo, el hombre —completamente adicto— emprende un viaje por los mares del sur en busca de algas similares. Ante la imposibilidad de la búsqueda y el agotamiento de las reservas de agua y comida, el biólogo entiende el mensaje de derrota ínsito en su atrevimiento y se entrega a su destino, lanzándose al agua, “único lugar donde podría ser rescatado por las manos celestiales que noche a noche recordaba y ya veía” (Escobar, 2019: 156). La lectura en clave metafórica del relato es inmediata: la muerte debida a la adicción al alga es la condena del sujeto contemporáneo por su adicción al capital y sus manifestaciones, puesto que los seres humanos somos cuerpos “adictos a las formas de consumo y distribución de energías específicas del capitalismo colonial y de la reproducción heteropatriarcal (petróleo, carbón, gas, glucosa, alcohol, café, fármacos, tabaco...)” (Preciado, 2022: 73).

A manera de breve conclusión

En los tres relatos analizados (“Black Friday”, de Liz Haedo; “Clonsonante”, de José Pérez Reyes; “Alga marina”, de María Pía Escobar) se ha visto cómo una de las formas que adquiere el monstruo contemporáneo es la del vampiro, entendido no solo como una expresión de resistencia, sino como metáfora de formas distintas del Mal. Como ente dotado de un fuerte poder de seducción y capaz de absorber energías vitales del ser humano, es una suerte de símbolo de la deuda metabólica del ser humano con las manifestaciones más

nefastas del hipercapitalismo contemporáneo. En los dos primeros textos, el mercado y sus emanaciones (las estrategias exasperadas de *marketing*, el exceso de mercancías y su inmediata obsolescencia, la invasión de productos tecnológicos que nos prometen una conexión engañosa con el Otro, etc.) se constituyen en una de las formas vampíricas más evidente del siglo XXI. El mal que provoca la acción del vampiro se coloca, así, en estrecha conexión con la esencia de nuestra época, marcada por el hiperconsumo: tanto la dependencia de las novedades de mercado (en “Black Friday”) como de la tecnología (en “Clonsonante”) remiten a

una cultura que consume consumo. El consumo ingresa al propio circuito de las mercancías y lo eleva en forma exponencial. El capitalismo de hiperconsumo sabe ampliar [...] los objetos, las superficies, las texturas, [...] hasta crear un mundo de una definición alcinógena casi enloquecedora, sin mediaciones, sin palabras, sin símbolos. [...]. Pero toda esta gran violencia ocurre silenciosamente, como un deslizamiento, como un vértigo amistoso, como un dejarse ir. (Nuñez, 2021: 49)

La violencia ejercida silenciosamente —como un deslizamiento paulatino y un vértigo benévolo— se manifiesta también en el texto de Escobar, en el que “se aboga por una visión de la naturaleza ajena a normativismos [...] en que la criatura monstruosa es considerada un *lusus naturae*” (Noguerol Jiménez, 2024: 255-256). También en este caso, la hibridez no deja de revelarse monstruosa en sus efectos, pues la dependencia de un ilusorio bienestar psicofísico producido por el alga tentadora acaba con la existencia del protagonista y se convierte en metáfora de la adicción humana a las formas de hiperconsumo del capitalismo global.

Bibliografía

- ÁLVAREZ MÉNDEZ, Natalia (2023): “El monstruo no mimético como estrategia de problematización de la realidad y identidad en la última narrativa hispánica”. En --- (ed.): *Radiografías de la monstruosidad insólita en la narrativa hispánica (1980-2022)*. Madrid—Frankfurt, Iberoamericana—Vervuert: 69-89. DOI: <https://doi.org/10.31819/9783968694382-004>
- BENASAYAG, Miguel—CANY, Bastien (2023): *Los nuevos sujetos del actuar. Posmodernidad y despolitización*. Buenos Aires, Prometeo Libros.
- BLEJMAR, Jordana (2018): “Reses, sombras, siluetas: sobre *El matadero* de Paula Luttringer”. En Gabriel Gatti—Kirsten Mahlke (eds.): *Sangre y filiación en los relatos del dolor*. Madrid—Frankfurt, Iberoamericana—Vervuert: 209-220. DOI: <https://doi.org/10.31819/9783954876952-013>
- BRÍTEZ, Blas (2018): “La nebulosa de la locura”. En Liz Haedo: *Pieles de papel*. Asunción, Editorial Arandurá: 9-14.
- BUSTOS, Mónica (2013): *Novela B*. México, Santillana Ediciones.
- DABOVE, Juan Pablo (2018): “El gótico argentino contemporáneo”. *Revista Rea*, el 4 de octubre de 2018: <https://revistarea.com/el-gotico-argentino-contemporaneo/>
- ESCOBAR, María Pía (2019): *Exageraciones*. Santiago de Chile, Saposcat Ediciones.

- GATTI, Gabriel—MAHLKE, Kirsten (2018): “Introducción”. En --- (eds.) *Sangre y filiación en los relatos del dolor*. Madrid—Frankfurt, Iberoamericana—Vervuert: 7-29. DOI: <https://doi.org/10.31819/9783954876952-001>
- HAEDO, Liz (2018): *Pieles de papel*. Asunción, Editorial Arandurã.
- HARAWAY, Donna (2019) [1992]: *Las promesas de los monstruos. Ensayos sobre Ciencia, Naturaleza y Otros inadaptables*. Trad. Jorge Fernández Gonzalo. Madrid, Holobionte Ediciones.
- HAYLES, Katherine (2000) [1990]: *La evolución del caos: el orden dentro del desorden en las ciencias contemporáneas*. Trad. Ofelia Castillo. Barcelona, Gedisa.
- HERRA, Rafael Ángel (2023): “Monstruo y autoengaño o cuando el mal se documenta a sí mismo”. En Natalia Álvarez Méndez (ed.): *Radiografías de la monstruosidad insólita en la narrativa hispánica (1980-2022)*. Madrid—Frankfurt, Iberoamericana—Vervuert: 15-40. DOI: <https://doi.org/10.31819/9783968694382-002>
- ILIAN, Ilinca—GATTI RICCARDI, Giuseppe (sel., pról.) (2024): *En tierra de artesanos. Narradores paraguayos del nuevo siglo*. Asunción, Editorial Rosalba.
- INCHÁURREGUI, Alejandro (2007): “Las miradas de Lucila”. *Dulce Equis Negra*, 3: 18-22.
- LIPOVETSKY, Gilles (2017) [1983]: *La era del vacío*. Trad. Joan Vinyoli—Michèle Pendants. Barcelona, Anagrama.
- MORAÑA, Mabel (2017): *El monstruo como máquina de guerra*. Madrid—Frankfurt, Iberoamericana—Vervuert. DOI: <https://doi.org/10.31819/9783954875917>
- NOGUEROL JIMÉNEZ, Francisca (2023): “Anomalías mínimas: fantasmas y monstruos cotidianos en dos *nouvelles* del siglo XXI”. Inédito.
- (2024): “Monstruos cotidianos en el siglo XXI: territorios en transformación”. En Alfonso García Morales—Jesús Gómez-de-Tejada (eds.): *Historia y ficción en el cuento hispanoamericano de los siglos XX y XXI*. Berlin, Peter Lang: 243-264. DOI: <https://doi.org/10.3726/b19965>
- NUÑEZ, Sandino (2021) [2014]: *Disney War. Violencia territorial en la aldea global*. Montevideo, HUM.
- PÉREZ REYES, José (2021): *Autorcha*. Asunción, Arandurã Ediciones.
- PRECIADO, Paul B. (2022): *Dysphoria mundi*. Barcelona, Anagrama.
- SANZ, Marta (2014): *No tan incendiario*. Cáceres, Periférica.
- SERRANO MARÍN, Vicente (2010): *Soñando monstruos. Terror y delirio en la modernidad*. Madrid, Plaza y Valdés. DOI: <https://doi.org/10.5211/9788492751747>
- SOUTO, Luz C. (2018): “Fantasmas, zombies y la metáfora de la carnicería en la literatura española y argentina sobre la violencia de Estado”. En Gabriel Gatti—Kirsten Mahlke (eds.): *Sangre y filiación en los relatos del dolor*. Madrid—Frankfurt, Iberoamericana—Vervuert: 155-174. DOI: <https://doi.org/10.31819/9783954876952-010>
- VIVEROS, Javier (2023) [2015]: *Fantasmario. Cuentos de la Guerra del Chaco*. Asunción, Editorial Rosalba.



<http://ojs.elte.hu/index.php/lejana>

Universidad Eötvös Loránd, Departamento de Español, 1088 Budapest, Múzeum krt. 4/C