

## FORMAS Y SENTIDOS DE LA MONSTRUOSIDAD FANTÁSTICA EN LA OBRA DE LAS CREADORAS GRÁFICAS ESPAÑOLAS ACTUALES\*

FORMS AND MEANINGS OF FANTASTIC MONSTROSITY IN THE WORK  
OF SPANISH WOMEN GRAPHIC CREATORS OF THE 21ST CENTURY

DAVID ROAS

Universitat Autònoma de Barcelona

david.roas@uab.cat

Recibido: 18.03.2022

Aceptado: 20.04.2022

**RESUMEN:** El monstruo sigue siendo una figura esencial en la ficción fantástica, adaptándose a los nuevos miedos y deseos que se desarrollan en el seno de la cultura posmoderna. Entre las diversas formas de explorar la monstruosidad fantástica femenina en la obra de las creadoras gráficas españolas del siglo XXI, he escogido tres de las más recurrentes y renovadoras, pues también tienen una especial presencia en otras manifestaciones ficcionales (narrativa, cine, TV): la monstra adolescente, las maternidades monstruosas y la mujer como monstra empoderada. Tres encarnaciones que demuestran no solo la pervivencia y funcionalidad del monstruo en la ficción fantástica actual de autoría femenina, sino su reactualización con el objetivo de denunciar los condicionantes culturales, sociales y políticos impuestos sobre la mujer, específicamente en lo referido a la experiencia de la maternidad y las estructuras familiares.

**PALABRAS CLAVE:** Monstruosidad femenina, cómic fantástico, creadoras españolas, feminismo.

---

\* Este trabajo es resultado de la investigación realizada gracias a la concesión del Premio ICREA Acadèmia.

**ABSTRACT:** The monster remains an essential figure in fantastic fiction, adapting to the new fears and desires that develop within Postmodern culture. Among the different ways of exploring the fantastic female monstrosity in the work of Spanish women graphic creators of the 21st century, I have chosen three of the most recurrent and innovative, and that also have a special presence in other fictional manifestations (narrative, cinema, TV): the adolescent monster, the monstrous maternity, and the woman as an empowered monster. Three incarnations that demonstrate not only the survival and functionality of the monster in current fantastic fiction of female authorship, but its updating with the aim of denouncing the cultural, social, and political conditioning factors imposed on women, specifically in relation to the experience of the motherhood and the family structures.

**KEYWORDS:** Female Monstrosity, Fantastic Comic, Spanish Women Creators, Feminism



#### BREVE INTRODUCCIÓN SOBRE EL MONSTRUO FANTÁSTICO

Para empezar, debo advertir que considero lo fantástico una categoría estética, por lo que la definición que a continuación expongo es válida para la literatura, el cine, la TV, el cómic, los videojuegos, la pintura y cualquier otra forma artística que plantee el conflicto entre lo posible y lo imposible, que distingue e identifica dicha categoría. Evidentemente, eso implica al mismo tiempo respetar las propias especificidades representativas de cada una de esas expresiones artísticas, atender a los rasgos distintivos de cada medio a la hora de representar dicho conflicto.

Lo fantástico nos sitúa dentro de los límites del mundo que conocemos para quebrantarlo con un fenómeno que por su dimensión imposible altera la manera natural y habitual en que ocurren los hechos en ese espacio cotidiano. Porque el objetivo de lo fantástico, como expongo en Roas (2011), es desestabilizar los códigos que hemos trazado para comprender y representar lo real (para elaborar un modelo de mundo y habitar en él), en otras palabras, transgredir las convicciones sobre lo real del receptor, proyectadas en la ficción del texto, y, con ello, provocar su inquietud.

El monstruo encarna en sí mismo esa dimensión transgresora: su existencia subvierte los límites que determinan lo que resulta aceptable desde un punto de vista físico, biológico e incluso moral. Y por ello supone siempre una amenaza, porque –además de representar (y provocar) nuestros miedos– problematiza nuestros códigos cognitivos y hermenéuticos:

... los monstruos son antinaturales en relación con un esquema conceptual cultural de la naturaleza. No encajan en el esquema; lo violan. Así, los monstruos no solo son físicamente amenazadores; también lo son cognitivamente. Amenazan el conocimiento común. (Carroll 2005: 86)

De ahí, como decía, su inevitable relación con el miedo: el monstruo metaforiza nuestros atávicos miedos a la muerte (y a los seres que transgreden el tabú de la muerte, como ocurre con el vampiro, el fantasma, el zombi y otros *revenants*) pero también el miedo a lo desconocido, al depredador, a lo materialmente espantoso... Y al mismo tiempo, el monstruo nos pone en contacto con el lado oscuro del ser humano al reflejar nuestros deseos más ocultos, revela el Hyde que todos llevamos dentro y que se alimenta tanto de nuestros miedos como de nuestro (casi) irrefrenable deseo de transgresión:

En la medida en que el monstruo es espejo cóncavo de la condición humana, su utilidad para el desciframiento de quiénes y cómo somos es incuestionable. El monstruo *muestra y demuestra* [...]. El monstruo es por excelencia la objetivación de la angustia, quizá el más elocuente miedo derivado de ese abismo originario en el cual palpitan, indistinguibles, el horror y el deseo, el vértigo de la libertad y hasta el miedo que en nosotros provoca descubrir cuánto deseamos lo espantoso. (Padilla 2013: 82)

Todo ello implica, además, que el monstruo evolucione, que sea plural y pro-teico: a la vez que se mantienen ciertas constantes transhistóricas esenciales, el monstruo cambia, se adapta al momento histórico y al contexto cultural, a los miedos y ansiedades de la sociedad que lo produce.<sup>1</sup> Y ello también exige –como ocurre con la ficción fantástica en general– emplear nuevos recursos, técnicas diferentes, para representarlo y comunicar tales miedos, para despertarlos o reactivarlos, y, con ello, causar la inquietud del receptor.

Uno de estos nuevos recursos, recurrentes en la ficción fantástica posmoderna, es convertir al monstruo en el narrador de su historia (Campra 1991; Roas 2011 y 2019). De ese modo, nos hace partícipes de sus experiencias y temores ante su identidad monstruosa –contra la que, además, en muchas ocasiones se rebela– y su conflictiva relación con los humanos. El monstruo se humaniza y, en cierto modo, atenúa su otredad sin perder –eso es lo esencial– su dimensión imposible, fantástica.

Otro aspecto a destacar es el hecho de que la ficción posmoderna acude en muchas ocasiones a la combinación de lo fantástico y el humor para dar nueva vida a recursos, temas y tópicos sobreexplotados en la ficción fantástica (Roas 2014; Boccuti 2018). En el caso específico del monstruo, su tratamiento irónico y/o paródico implica una reactualización de sus formas y funciones clásicas sin

---

<sup>1</sup> A este respecto, Cohen afirma que los monstruos deben “be examined within the intricate matrix of relations (social, cultural, and literal-historical) that generate them” (1996: 5). Idea que, entre otros, corrobora Hock-Soon: “Monsters are always, in different degrees, the product of cultural, social and historical anxieties” (2004: 5).

que ello implique la pérdida de su dimensión inquietante: siguen siendo –como después veremos en los ejemplos que voy a comentar– seres imposibles, que, por ello, suponen una transgresión de nuestras convicciones sobre lo real.

## 1. NUEVOS CAMINOS EN EL TRATAMIENTO DEL MONSTRUO: FEMINISMO Y REACTUALIZACIÓN DE LO FANTÁSTICO

Lo fantástico –no me refiero solo al panorama español (y sigo hablando en un sentido general, válido para la literatura, el cine, la TV o el cómic)– ofrece también nuevas maneras de pensar (y representar) las identidades femeninas, que implican, a su vez, la reactualización de tópicos centrales en dicha categoría, entre ellos el monstruo.

Así, entre las creadoras actuales cada vez es más visible un *uso* feminista de lo fantástico caracterizado por la recurrencia de tres aspectos esenciales (Roas 2020): 1) una cosmología de temas específicamente vinculados a la experiencia femenina; 2) las voces narradoras femeninas, para exponer en primera persona la experiencia de lo fantástico (cuando, como es habitual en el cine o el cómic, dicha voz no aparece, ello se manifiesta a través de la focalización, de la perspectiva a partir de la cual se narran/representan los hechos); y 3) la presencia de mujeres como agentes de la acción: sus historias traducen un constante movimiento de reconstrucción identitaria frente a la identidad estereotipada construida por el discurso hegemónico patriarcal, lo que, a la vez, implica la inversión de los roles atribuidos a la mujer (con la consiguiente deconstrucción de esos estereotipos) y la destacada presencia de la monstruosidad como forma de denuncia y transgresión de los modelos tradicionales, tanto en lo referente a la representación del cuerpo como a los límites de la monstruosidad y, sobre todo, a la violencia y el horror como reflejo de la opresión sobre la mujer.

Tiene razón Cortés cuando afirma que “la existencia de *monstruos femeninos* dice más de los miedos masculinos (entre otras cosas porque han sido los hombres quienes los han creado) que sobre los deseos de la mujer o la subjetividad femenina” (1997: 41). Ello ha determinado que muchos trabajos esenciales sobre la monstruosidad femenina, como los de Dijkstra (1986), Bornay (1990), Creed (1993), Dottin-Orsini (1993) y Pedraza (1991, 1998, 2004 y 2014), se hayan centrado en la obra de autores masculinos para evidenciar la dimensión misógina de las diversas representaciones de las mujeres monstruo, tanto naturales como fantásticas. Así, por ejemplo, Creed (1993) advierte que tales representaciones no son otra cosa que la expresión del miedo de los hombres hacia la mujer, sobre todo en épocas en las que esta empieza a liberarse de los roles diseñados por el poder patriarcal. De ese modo, la monstruosidad femenina también va a emplearse como manifestación de la rebelión contra dicho poder (como después veremos).

Entre las diversas formas de explorar la monstruosidad fantástica femenina en la obra de las creadoras gráficas españolas del siglo XXI, he escogido tres de las que me parecen más recurrentes y renovadoras, y que también tienen una

especial presencia en otras manifestaciones ficcionales (narrativa,<sup>2</sup> cine, TV): la monstrea adolescente, las maternidades monstruosas y la mujer como monstrea empoderada.<sup>3</sup>

### 1.1. La monstrea adolescente

Como advierte Marina Colasanti, “[e]l adolescente es una criatura de dos cabezas, oficialmente autorizado a ser adulto y niño al mismo tiempo” (2008: 164). Es decir, es un monstruo. El paso de la niñez al mundo adulto, ese momento de transición que es la adolescencia, va a manifestarse en muchas ficciones fantásticas a través del motivo de la metamorfosis o de la animalización: un recurso para expresar simbólicamente lo que implican los cambios físicos y, sobre todo, psicológicos que se producen en la adolescencia, en ese momento traumático de transición a la edad adulta.

Así, como señala Alessandra Massoni, en el relato de terror la pubertad es representada como el periodo de mayor vulnerabilidad que experimenta necesariamente y por naturaleza todo cuerpo humano, cambios que, como decía, desembocan en la creación de una figura monstruosa, a través de dos vías esenciales:

... a partir de la intrusión de un factor exógeno al cuerpo, como es el caso de la posesión, o también puede hacerlo con la manifestación de factores endógenos, lo que significa que son propios de su condición –inicialmente permanecen ocultos, aunque latentes, y en su enunciación se vuelven irremediablemente materializados– y que finalmente quedarán expuestos al entorno visible a través del cuerpo. (Massoni 2020: 164).

La propia Massoni cita varios ejemplos cinematográficos, algunos tan célebres como los clásicos *The Exorcist* (William Friedkin, 1973) y *Carrie* (Brian de Palma, 1976), así como películas más recientes: *The Reaping* (Stephen Hopkins, 2007), *Case 39* (Christian Alvart, 2009), *Eskalofrío* (Isidro Ortiz, 2008) y *Verónica* (Paco Plaza, 2009). En esta lista cabría incluir también, entre otras, tres películas de cla-

---

<sup>2</sup> A este respecto véase Roas (2022), centrado en el estudio de la monstruosidad femenina en la obra de las narradoras fantásticas españolas actuales.

<sup>3</sup> A las analizadas a lo largo de este trabajo pueden añadirse otras diversas encarnaciones de la monstruosidad femenina, como las que aparecen en *El corazón de Arlene* (2007), de Victoria Francés, *Porcelain* (2012), de María Llovet, *El cristal imposible* (2015), de Anabel Colazo, *Don't Go Without Me* (2019), de Rosemary Valero-O'Connell, así como en algunas de las historias recogidas en los volúmenes *Separar por colores* (2009), de Sonia Pulido, y *Navegante en tierra* (2018), de Raquel Alzate.

ra dimensión feminista como son *Ginger Snaps* (John Fawcett, 2000),<sup>4</sup> *Jennifer's Body* (2009, Karyn Kusuma) y *The Book of Birdie* (2017, Elizabeth E. Schuch).<sup>5</sup>

En el mundo del cómic internacional, basta pensar en tres ejemplos bien conocidos: *Anya's Ghost* (2011), de Vera Brosgol (en este caso la protagonista no se monstrosifica, sino que va acompañada del fantasma de una adolescente como ella, que le sirve como espejo en su transición a la edad adulta), *Black Hole* (2012), de Charles Burns, y *My Favorite Thing Is Monsters* (2017), de Emil Ferris.

Para ejemplificar la variante gráfica de la monstrosidad adolescente, me voy a centrar en el comentario de dos obras: la antología *Teen Wolf* (2016) y la novela gráfica de Anabel Colazo *No mires atrás* (2019).

*Teen Wolf* se propone como revisión del mito del hombre-lobo adolescente, figura convertida en icono popular gracias a la película homónima dirigida en 1985 por Rob Daniel y protagonizada por Michael J. Fox (en España recibió el revelador y varonil título de *De pelo en pecho*). Una película en la que se explora la licantropía de un modo naturalizado/domesticado y,<sup>6</sup> sobre todo, se muestra el mundo de la adolescencia desde una perspectiva ortodoxamente masculina y heterosexual.

*Conviene aquí recordar que si bien Teen Wolf apostó por la comedia, otras películas fantásticas también emplean la figura del licántropo como símbolo de las mutaciones físicas, de las tensiones y el caos hormonal y afectivo propios de la adolescencia, desde la temprana I Was a Teenage Werewolf* (1957, Gene Fowler), a la que han seguido, entre otras, *The Company of Wolves* (1984, Neil Jordan), *Silver Bullet* (1985, Dan Attias), *An American Werewolf in Paris* (1997, Anthony Waller), *Ginger Snaps* (2000, John Fawcett), *Wild Country* (2005, Craig Strachan), *Blood and Chocolate* (2007, Katja von Garnier), *Red Riding Hood* (2011, Catherine Hardwick), *Love Bite* (2012, Andy De Emmony) o *Wolves* (2014, David Hayter).<sup>7</sup>

---

<sup>4</sup> Con guion de Karen Walton, *Ginger Snap* establece una conexión lúdica (hay mucho humor negro en ella) entre la monstrosidad del licántropo y la experiencia de la adolescencia femenina. Los propios realizadores la definieron como una revisión feminista del género de terror.

<sup>5</sup> Entre las numerosas ficciones literarias que podrían citarse aquí, basta mencionar, en el ámbito de la narrativa en español, textos fantásticos tan impactantes como el volumen de microrrelatos *Casa de muñecas* (2012), de Patricia Esteban Erlés, y los cuentos "Pájaros en la boca" (2009), de Samanta Schweblin, "La casa de Adela" (2016), de Mariana Enriquez, y "Matadora" (2018), de Solange Rodríguez Pappe.

<sup>6</sup> Utilizo los conceptos desarrollados en mi artículo "El monstruo fantástico posmoderno: entre la anomalía y la domesticación" (2019), en el que analizo cómo un amplio número de ficciones posmodernas (la serie de novelas y películas *Twilight* serían un ejemplo paradigmático) naturalizan y/o domesticar al monstruo, esto es, lo despojan de su excepcionalidad, provocando un curioso fenómeno tras el que se oculta una visión inevitablemente conservadora del mundo: dotarlo de esa normalidad supone convertirlo en un posible más y, con ello extirparle su original naturaleza imposible, situarlo dentro de la norma. Despojarlo, por tanto, de su monstrosidad y, con ello, anular su fantasmaticidad.

<sup>7</sup> En su análisis de la serie televisiva *Teen Wolf* (MTV, 2011), Fradegradi plantea una reflexión aplicable a todo este conjunto de obras. Así, advierte que adolescencia y licantropía "sono tematiche strettamente correlate, per lo più innervate dagli stessi temi e dagli stessi motivi, coesionate dagli stessi isotopi semantici. Tematiche come la mutazione del corpo, la gestione dell'aggressività, il controllo del potere, i drammi dell'amicizia e dell'amore, le droghe, lo sport, la rabbia, la mancanza di autostima, il *male bonding*, l'invidia verso il miglior amico, il sacrificio del miglior amico, l'esplosione ormonale e l'improvvisa maturazione sessuale riscontrabili in *Teen Wolf*, corrispondono tra

Como se afirma en el prólogo de la antología, las veinte autoras que participan en ella<sup>8</sup>

... se han encargado cada una libremente y a su personal manera de desmontar el mito que encarna el personaje principal de esta película, su argumento principal y su contexto, y reconstruirlos sobre una premisa nueva: el adolescente-lobo a partir de ahora será una adolescente-loba; de este modo, las historias que conforman esta antología girarán todas en torno a nuestra heroína. En ellas podrás encontrar episodios y peripecias con mejores amigas, selfies, transmutaciones en la cancha, superpedos, misiones secretas, hombres malos, drama adolescente, linchamientos, zorros, sexo teenager, coreografías... Y mucho más. Que encuentres el resultado sencilla y locamente divertido o que de él extraigas una lectura intencionadamente marcada por el feminismo postmoderno y la muerte del relato falocéntrico-ochentero como soporte conceptual del baile de primavera en el instituto, eso es ya asunto tuyo, querida lectora. (VV.AA. 2016: 3)

*Entre esas veinte historias que conforman la antología Teen Wolf, hay dos que merecen destacarse con relación al tema que estoy analizando: "Teen Wolf", de Mireia Pérez, y "Un año en Estados Unidos", de Carmen Segovia.*

La primera está protagonizada por una adolescente a la que solo una cosa hace feliz, como advierte irónicamente la voz narradora:

Y estamos de suerte, no son los chicos. Ni la ropa nueva. Ni los programas de televisión. Ni las gominolas, ni los polvos pica-pica, los caramelos o los jamones. [...] La única cosa que la hace feliz es su perra. Sueña que ella también es una perra y hacen carreras por el campo. Y nunca se cansan. (VV.AA. 2016: 73-74)

Un día, la protagonista se despierta con la piel cubierta de vello negro ("Es una clarísima y violenta transformación"). Al regresar a casa, tras sus clases en el instituto, su perra la recibe de un modo nada amistoso. Una vez finalizada su metamorfosis en loba, "[d]a la vuelta y huye lejos. Pasará un tiempo haciendo suya la ciudad, aprendiendo a sobrevivir. Hasta que un día ya no necesite recordar que una vez tuvo motivos para volver" (76). Aunque lo que vemos dibujado es una loba (Figura 1), puede deducirse que –simbólicamente– la chica se ha convertido en una mujer adulta, que se aleja del hogar familiar para vivir su propia vida.

Figura 1. Mireia Pérez, "Teen Wolf".

---

loro il racconto adolescenziale e quello licantrópico" (2016: 98).

<sup>8</sup> Las autoras que componen este volumen son María Herrerros, Inma Lorente, María Ramos, Laura Castelló, Inés Casarejos, Powerpaola, Mirena Ossorno, Tana Oshima, Los Bravú, Miriam Persand, Roberta Vázquez, Mireia Pérez, Anabel Colazo, Klari Moreno, Ada Díez, Ana Galvañ, Alixe Lobato, Lilines Tximinika, Óscar Chíviri y Carmen Segovia.



Por su parte, la historia creada por Carmen Segovia se centra en una escena cotidiana y recurrente: la discusión entre una madre y una hija. Mientras la madre habla de los preparativos del viaje de estudios de la hija a Estados Unidos, ésta —tras mirarse sus peludas manos y esconderlas rápidamente— se queja: “¡Que así no puedo ir a Estados Unidos a estudiar COU, mamá! Me están saliendo pelos por todos lados, de repente me crecen las orejas, los colmillos... Los animales del monte me llaman... ¡Me encuentro muy mal, mamá!” (107). La madre ni se inmuta ante lo inverosímil de la historia que su hija le está contando, y, tras responder con un arquetípico “¡Yo sí que me encuentro mal!” (107; Figura 2), le deja muy claro a la hija que esta hará dicho viaje. Junto a la adolescente loba, la historia contiene, como vemos, otro monstruo recurrente en la ficción actual: la madre como entidad amenazante y represora para sus hijos (Kristeva 1988; Creed 1993), aunque en esta obra no tenga, evidentemente, una dimensión fantástica.

Figura 2. Carmen Segovia, “Un año en Estados Unidos”.





En *No mires atrás* (2019), Anabel Colazo explora el tema de la adolescencia como experiencia monstruosa de un modo diferente. En este caso, Blanca, la protagonista, no sufre mutación física alguna, sino que –como ocurre en la antes mencionada *Anya's Ghost*– es acosada por un ser monstruoso (sin género) que puede leerse como una proyección de los miedos y obsesiones que le acompañan desde niña, intensificados estos por una doble experiencia traumática: la muerte de sus padres (suceso que ha trastornado radicalmente su vida) y el paso –simbólico y físico– a la edad adulta.

Blanca vive en un pueblo de la costa y los fines de semana trabaja de camarera en el bar de un amigo de la familia. Allí dedica su tiempo libre a la natación, la única actividad que le permite poner su mente en blanco, dejar de pensar en la tragedia familiar.

Como medio de defensa, Blanca se ha construido un pequeño mundo junto a un también reducido grupo de amigos, entre los que está la youtuber Cookiefire, fan de los mangas cursis, que conoce muy bien el mundo de internet y los videojuegos. Uno de esos juegos se titula *Don't look back*, que consiste en recorrer un bosque virtual mientras se intenta escapar de un monstruo, hasta que, inevitablemente, el jugador es atrapado por este y muere.

En un inquietante juego metaficcional (que genera un inevitable efecto fantástico), ese monstruo del videojuego es idéntico al extraño ser que persigue a Blanca desde niña, situación que se hace aún más inquietante por el hecho de que ésta no sabía nada de ese videojuego ni de los *creepypasta* vinculados a él.

La presencia y simbolismo de ese monstruo le permite a Colazo reflexionar sobre diversos asuntos centrales. En primer lugar, la superación de las pérdidas personales y la forma de afrontar el futuro durante el tránsito a la edad adulta (algo ya implícito en el título, que se refiere tanto al extraño ser que parece perseguir a Blanca como a la necesidad de liberarse del pasado para poder continuar viviendo). Aunque resulta muy revelador que al final, cuando Blanca se está preparando para nadar en la piscina (cuando ha tomado las riendas de su vida), el monstruo siga a su lado, lo que le lleva a concluir: “Supongo que siempre estará ahí. Acechando desde los márgenes de mi visión... para luego desaparecer sin más. Sigo sin saber qué es lo que quiere y cómo evitarlo. Pero creo que podré vivir con ello” (Colazo 2019: 122; Figura 3).

Figura 3. Anabel Colazo, No mires atrás.



El segundo asunto analizado en este cómic está directamente ligado a lo que acabo de exponer: el origen y sentidos de nuestros miedos reales y fantásticos, así como las formas de representarlos. Y, por último, Colazo plantea también una reflexión sobre el poder de internet, esencializado en el fenómeno *creepypasta* y su influencia en la vida real: ello se manifiesta a través de una de las líneas de acción que se mezclan en el relato, y que gira en torno al asesinato de una adolescente por parte de otras dos chicas fans del juego *Don't look back*, como sacrificio en honor al monstruo (claramente inspirado en el célebre Slenderman).<sup>9</sup>

## 1.2. Maternidades monstruosas

La maternidad se ha convertido en un tema central de la ficción contemporánea, sobre todo a través de la crítica del control que se ejerce sobre dicha experiencia por parte del poder heteropatriarcal:

La maternidad no es un "hecho natural", sino una construcción cultural multiterminada, definida y organizada por normas que se desprenden de las

---

<sup>9</sup> Respecto a dicha figura véanse, entre otros, Boyer (2013), Chess y Newsom (2015), Cooley y Milligan (2018) y Jota-Pérez (2019).

necesidades de un grupo social específico y de una época definida de su historia. Se trata de un fenómeno compuesto por discursos y prácticas sociales que conforman un imaginario complejo y poderoso que es, a la vez, fuente y efecto del género. Este imaginario tiene actualmente, como piezas centrales, dos elementos que lo sostienen y a los que parecen atribuírsele, generalmente, un valor de esencia: el instinto materno y el amor maternal (Badinter, 1980 y Knibiehler, 2000). [...] cualquier fenómeno que parezca contradecir la existencia de los elementos mencionados, es silenciado o calificado como ‘anormal’, ‘desviado’ o ‘enfermo’ Palomar 2005: 36.<sup>10</sup>

Ello lleva a las autoras a mostrar cómo se vive la maternidad en primera persona y en cuerpo propio frente a las presiones del imaginario patriarcal (y los roles impuestos por este), a través de una figura cada vez más recurrente en la ficción tanto realista como fantástica: la “mala madre” (Palomar 2004; Arnold 2013), es decir, la mujer que subvierte la idea normativa de maternidad, basada en el instinto materno, el sacrificio y la entrega gozosa al cuidado de los hijos.<sup>11</sup> Un evidente conflicto entre biología y cultura que implica el desajuste entre las creencias y valores heteronormativos (y su efecto normalizador, represor) y la experiencia de la maternidad, que no tiene por qué responder a tales valores, lo que implica, a su vez, un cuestionamiento del estamento familiar: “The Bad Mother can point to dissatisfaction and disillusionment with the psychosocial structures of the family” (Arnold 2013: 69).

Basta pensar, y me limito al estricto ámbito del cine fantástico actual, en obras como *The Babadook* (Jennifer Kent, 2014), *Ich seh, ich seh* (Veronika Franz y Severin Fiala, 2014), *Under the Shadow* (Babak Anvari, 2015) o *Hereditary* (2018, Ari Aster), sin olvidar el precedente de la ya mencionada *Carrie* (Brian de Palma, 1976, a partir de la novela homónima de Stephen King).

Las autoras fantásticas españolas actuales exploran la figura de la “mala madre” por dos vías mutuamente interrelacionadas:<sup>12</sup> por un lado, la maternidad como experiencia monstruosa, y, por otro, la madre como monstruo fantástico, lo que la convierte en una amenaza para sus hijos, y, de ese modo, en la forma más extrema de la “mala madre”. A través de la ficción fantástica, las protagonistas exploran una visión de la maternidad en conflicto con los roles sociales atribuidos (impuestos) a dicha experiencia, lo que las convierte, como decía antes, en “malas madres” y, por eso mismo, en monstruas, normalmente de carácter

<sup>10</sup> Sobre dicho asunto, véanse también, entre otros, Donath (2017) y Recalcati (2018).

<sup>11</sup> Esa visión idealizada de la maternidad ha llevado incluso a reivindicarla como elemento definidor de la mujer, de su realización personal (Ávila 2004). Eso implicaría que la “mala madre” es sinónimo de la desnaturalización, del incumplimiento de ese (supuesto) contrato determinado por los estereotipos patriarcales (Palomar 2007). La encarnación más extrema sería la madre que mata a sus hijos, acto que no solo implica dicho asesinato sino, como advierte Palomar (2007), su propia anulación como madre, pasando, de ese modo, a adquirir una dimensión monstruosa.

<sup>12</sup> Acerca de la maternidad monstruosa en la ficción fantástica y terrorífica, véanse Ussher (2006), Arnold (2013) y Renner (2015).

metafórico, pero también a veces de forma literal, a ojos de los demás e incluso para ellas mismas.

“El aire”, una de las cuatro historias que componen el volumen *Los cuentos de la niebla* (2019), de Laura Suárez, ofrece una interesante formulación de este tema.

Conviene advertir que esas cuatro historias están inspiradas en los cuentos que la abuela de la autora le contaba cuando era niña, historias de miedo basadas en mitos y leyendas gallegas; en todas ellas se genera un efecto fantástico mediante la intersección de lo real y lo sobrenatural, a veces de forma literal, a veces a través de una irresoluble ambigüedad, en un ámbito rural, sin determinación cronológica clara.

En “El aire” lo legendario-fantástico se combina con el motivo de la “mala madre”. La protagonista es una mujer atormentada, que no puede dormir. Algo que no entiende, pues, como ella misma afirma, es una buena persona, que trabaja muy duro. Pero “Estoy tan harta. Harta de esforzarme. Harta de que me miren así. Y, sobre todo, harta de oír ese llanto de niño toda la noche, que no me deja dormir. [...] No me deja descansar y me devuelve mis más terribles recuerdos. Mis más oscuras pesadillas” (Suárez 2019: 41-42).

Tras referir eso, las siguientes viñetas resumen la relación sexual que mantuvo con un hombre, que después la abandonó. De ahí saltamos al momento en que su madre, preocupada, le insiste en que tienen que poner fin a su situación. A lo que ella responde: “Pero madre... ¿quién puede ayudar a alguien que ya se ha rendido?” (43).

La madre, entonces, la lleva a ver a la meiga, y ahí entramos en la dimensión legendario-fantástica del cuento: como le advierte ésta, “[l]a pena de un difunto salió de su cuerpo muerto para meterse dentro de ti [...]. No estás loca ni enferma, lo que tienes se llama el aire” (46-47). Y le recomienda que vaya a dormir a un cementerio, pues así el difunto abandonará su cuerpo y se reunirá con los otros muertos.

La protagonista lo hace. Cuando se queda dormida, vuelve a escuchar el llanto de un niño. La construcción visual de la escena es excelente, pues mediante viñetas intercaladas vemos a la mujer durmiendo, a un bebé con su cordón umbilical, a una mujer embarazada... viñetas que concluyen con un revelador texto: “El pequeño al que su madre no amaba” (50). Lo que nos conduce al centro de la historia: “No sé si lo que hice fue lo correcto. Lo que sí sé es que ahora está despierto. ¿Buscas consuelo, mi pobre niño muerto?” (51-54; Figura 4). Mientras la protagonista piensa eso, las viñetas finales nos la muestran excavando en el suelo y extrayendo los huesos de un bebé.

Figura 4. Laura Suárez, “Aire”, *Los cuentos de la niebla*.



La imagen de la "mala madre" se hace evidente. La mujer nos da su propia visión de sí misma como monstruo. Como decía antes, lo fantástico se manifiesta en su vertiente más ambigua, sin que por ello pierda efectividad: ¿hay una influencia sobrenatural del niño muerto sobre la madre? ¿El rito indicado por la meiga funciona de verdad? ¿Es todo producto de la neurosis (algo recurrente en el tratamiento ficcional de los personajes femeninos) provocada por el irreprimible sentimiento de culpabilidad que atormenta a la protagonista?

Laura Pérez también explora, desde una perspectiva mucho más cotidiana, la temática de la maternidad como experiencia monstruosa en "Juega", uno de los relatos que componen su libro *Ocultos* (2019), un conjunto de historias breves, aparentemente independientes, pero con un claro nexo común: lo inexplicable, lo irracional, lo imposible y el miedo (como producto de todo lo anterior) invadiendo la vida cotidiana de los personajes.

"Juega" se inicia con el diálogo entre la protagonista (que está embarazada) y una amiga, a quien explica que lleva tiempo sintiendo una extraña presencia invisible junto a ella. Así, le cuenta que un día, mientras fregaba los platos, se sintió observada y notó como algo invisible le movía el pelo; a lo que añade que también percibe alteraciones en su hogar: "Siempre hay pequeños cambios. Como objetos que se caen. Es como que se me escapa algo. Y no sé qué es. [...]"

Por la noche es peor. Oigo ruidos cerca de mí. Pero por más que mire nunca veo nada” (33-34). Y termina su narración contándole que a veces también oye voces: “hace poco escuché mi nombre justo detrás de mí” (35), pero cuando se gira no hay nadie.

Entonces se produce una elipsis de cinco meses. El niño ya ha nacido y la amiga vuelve a visitarla y le trae un vestidito para él. Mientras se ponen al día, la amiga le pregunta cómo está y si continúa con sus “paranoias”: “Me dejaste preocupada”. A lo que la protagonista responde: “Nada. Tenías razón al decirme que seguramente era todo estrés” (Pérez, 2019: 36).

En ese momento, dejamos a las dos mujeres y seguimos al gato hasta la habitación del niño, mientras continuamos oyendo la voz de la protagonista, que le dice a la amiga: “más tranquila desde que nació Jaime. Es muy bueno. Casi no llora nada” (37). En la habitación a oscuras, vemos que el niño tiene un peluche en las manos y cómo se lo entrega –con una sonrisa– a alguien oculto en la oscuridad, alguien de manos tan pequeñas como las suyas (Figura 5).

Figura 5. Laura Pérez, “Juega”, Ocultos.



A lo largo del relato no se hace referencia a una pareja, por lo que el embarazo parece haber sido una experiencia vivida a solas por la protagonista. Con relación a ello, resulta muy revelador que la presencia invisible empiece a manifestarse con el embarazo (no hay referencia alguna a un periodo anterior) y que tenga que ver con algo que está siempre cerca, provocándole cierta perturbación, pero sin ser peligroso. También el hecho de que la amiga –y ella misma– lo vincule todo a problemas psicológicos (paranoia, estrés) incide en esa tradicional visión negativa de las experiencias femeninas, específicamente con relación a la figura de la “mala madre”: la protagonista no está disfrutando “como debería”

del periodo del embarazo y los inevitables miedos e inseguridades (y la consiguiente culpabilidad por sentirlos) son silenciados (racionalizados) bajo la máscara de la neurosis, la paranoia, la depresión... La presencia invisible, de algún modo, podría leerse –no racionalizarse– como una metáfora de esos miedos e inseguridades. Lo inquietante es que estos desembocan en la puramente fantástico cuando se nos muestra que el niño puede ver a ese ser que perturbaba la vida de la madre durante el embarazo. Así, lo que hubiera podido quedar en el terreno de la neurosis, de lo simbólico, se vuelve una presencia efectiva e igualmente inexplicable, fantástica.

Cabría preguntarse entonces si eso le añade una dimensión también fantástica y/o monstruosa al niño, lo que nos llevaría a otro ámbito muy frecuentado por las autoras actuales (narrativa, cine, cómic), pero en el que no voy a detener: la monstruosidad infantil.<sup>13</sup>

### 1.3. La mujer como monstra empoderada

La última encarnación de la monstruosidad que voy a analizar tiene un signo muy diferente: la monstra como manifestación de la rebelión contra el poder patriarcal.

Los precedentes son muchos y obvios: basta pensar, por ejemplo, en la bruja y la vampira (o, fuera del estricto campo de lo fantástico, en la loca, la mujer salvaje o la *femme fatale*), figuras evaluadas tradicionalmente como seres abyectos (Kristeva 1988) y, por ello, amenazantes para el hombre, que se han ido convirtiendo progresivamente en representaciones de la mujer que cuestiona el orden establecido. Algo que se manifiesta de un modo mucho más notorio –y recurrente– en la ficción fantástica y terrorífica creada por mujeres.<sup>14</sup>

Ello aparece explicitado, por ejemplo, en el prólogo de la antología *Monstruosas* (2019), en la que se recoge una colección de cuentos de escritoras españolas del siglo XXI que buscan ofrecer nuevas perspectivas de monstras provenientes de diversas tradiciones culturales. Así, tal y como afirma Sangre Fucsia en el prólogo, “las monstras se reivindicán como las portadoras de ese otro discurso que nos permite construirnos a partir de lo abyecto y la rebelión” (2019: 12) y se advierte que el objetivo de la antología es el cuestionamiento del poder y el orden establecido y la voluntad de liberar esos arquetipos femeninos (las monstras) de sus obvias metáforas patriarcales (2019: 12). Una intención que coincide, por citar un ejemplo literario más, con la de otra antología de relatos: *Vuelo de brujas* (2018), editada por Gemma Solsona Asensio, en la que participan autoras españolas e hispanoamericanas actuales. En el prólogo, firmado por La

<sup>13</sup> Con relación a la presencia de los niños en la ficción fantástica y terrorífica (sobre todo en cine), véanse Büssing (1987), Lury (2010), Arnold (2013), Lennard (2015), Renner (2016), Kord (2016), Balanzategui (2018) y Roas (2022: 117-120), así como los diversos trabajos recogidos en Renner (2013) y Bohlman y Moreland (2015).

<sup>14</sup> Véanse al respecto, entre otros, Santos (2016) y la tesis doctoral de Andrea Abalia (2013), dedicada al análisis de lo siniestro femenino en la creación plástica contemporánea, así como la bibliografía específica que cito en los diversos apartados de este artículo.

Nave Invisible, se reflexiona sobre la concepción tradicional de la bruja y sobre cómo ha llegado a nuestros días “mantenida por una visión eminentemente masculina y patriarcal, de modo que el término bruja se sigue utilizando con connotaciones peyorativas tanto para calificar a mujeres que actúan con dudosa moral como para definir a aquellas que buscan su libertad y la descosificación de sus cuerpos” (2018: 12). A ello se añade, para evidenciar el objetivo de la antología, que el feminismo “reivindica la bruja como la imagen de la mujer emancipada, con la intención de reapropiarse el término y desproveerlo de los siglos de misoginia que lleva a sus espaldas” (2018: 12-13).<sup>15</sup>

Entre los ejemplos que he localizado en la obra de las autoras españolas actuales que cultivan el cómic fantástico, voy a detenerme solo en uno, aunque aquí podrían citarse también algunas de las historias recogidas en la antología *Teen Wolf*, antes comentada, cuyo prólogo, como ya vimos, hace evidente esa voluntad subversiva de la monstruosidad, en este caso, a través de la figura de la adolescente-loba.

El texto al que me refiero es “Superpoderes”, de Mamen Moreu, recogido en la antología *Enjambre* (2014), cuyo objetivo es semejante al de las antologías literarias antes mencionadas: visibilizar y denunciar las situaciones de desigualdad que viven las mujeres, sobre todo con relación a la maternidad, el trabajo, la identidad de género, las relaciones amorosas o la sexualidad.

En “Superpoderes”, Moreu apuesta por mezclar lo fantástico y el humor, una combinación que, como dije al principio, es uno de los elementos esenciales de la poética de lo fantástico actual. Esa conjunción (con el añadido del terror) aparece también en el volumen *Institutos*, publicado ese mismo año 2014 por el colectivo Caniculadas, del que forma parte la propia Moreu.

La combinación de lo fantástico y el humor le sirve a Moreu en esta historia para ironizar y parodiar el estereotipo del superhéroe masculino, convertido aquí, además, en superheroína, con un claro posicionamiento feminista ante el sexo y las relaciones de pareja. La misma voluntad crítica y paródica contra el superhéroe masculino que también articula, por ejemplo, el provocador volumen *Coñodramas* (2020), de Moderna de Pueblo, aunque en este caso la autora lo hace por caminos no fantásticos; un libro cuyos objetivos quedan perfectamente claros en la dedicatoria: “A las que no se conforman con ser las secundarias”.

El cómic de Moreu está protagonizado y narrado por una mujer joven con unos curiosos superpoderes (el tono de la narración revela el evidente posicionamiento irónico del personaje):

Me llamo Marina y tengo superpoderes, pero no son los típicos. No vuelo, no soy superveloz, no puedo salvar el universo... No llevo un traje de licra con las bragas por encima, es más ahora mismo no recuerdo donde están mis bragas.

---

<sup>15</sup> Como resume el personaje de Thérèse Clerc en la película *Sorcières, mes soeurs* (2010, Camille Ducellier), “[ê]tre sorcière c’est être subversive à la loi. C’est inventer l’autre loi”. A este respecto véanse, entre otros, el lúcido análisis de la figura histórica de la bruja que propone Federici (2010), así como el trabajo ya clásico de Ehrenreich y English (1972).



Mi superpoder es absorber todos los conocimientos de las personas con las que me acuesto. (Moreu 2014: 95-96; Figura 6)



Figura 6. Maren Moreu, "Superpoderes".

Esta es la primera vez que Marina lo cuenta, y lo hace para defenderse de la imagen que todo el mundo tiene de ella como mujer promiscua: "tengo un problema, siempre me emborracho cuando voy a tirarme a alguien. Así que, al día siguiente, al despertar, mis nuevos conocimientos son sorpresa" (96). Eso justifica que sus planes casi nunca salgan bien. Buen ejemplo de ello es cuando se acuesta con un tipo creyendo que es informático (pues así ella podrá después arreglar su ordenador por sí misma), pero lo único que obtiene es saberse la alineación del Real Madrid y el nombre de unas cuantas actrices porno (esos son todos los conocimientos que puede absorber de la cabeza de semejante men-drugo). La conclusión es evidente: "soy un puto desastre" (98). Una afirmación que incide en el autorretrato irónico que otras muchas autoras exploran tanto

por vías autoficcionales o autobiográficas, como por los diferentes caminos de la expresión no mimética.

La última escena nos narra otro nuevo error de Marina. Le ha pedido a una amiga el nombre de un informático, a quien telefona y pide que vaya a su casa. Cuando llaman a la puerta, Marina abre en ropa interior, dejando muy claras sus intenciones. Pero tras acostarse con ese tipo, se da cuenta de que no es el informático que esperaba, sino el nuevo vecino que venía a pedirle sal (“O eso creo”). Mientras discuten, Marina se da cuenta de que el problema del ordenador es que el ladrón estaba desenchufado de la pared. Entonces descubre que su vecino sabe muchas cosas útiles y de que conoce un montón de recetas riquísimas y de que cocina estupendamente: “Bueno, al menos antes de que me acostase con él” (100). Para hacer las paces, Marina le invita a comer, advirtiéndole (ironía que solo perciben los lectores) que “[h]ago unas croquetas como las de tu madre, te lo prometo” (100).

El cierre de la historia nos sitúa de nuevo en el humor más irónico, pues Moreu nos lleva fuera del apartamento de Marina para mostrarnos a tres tipos vestidos con la camiseta del Real Madrid sentados en un sofá ante la tele, uno de los cuales –significativamente– se pregunta con cara de pasmo: “Tíos, ¿quién jugaba hoy de portero en el Madrid?” (100).

Como decía antes, Moreu, a través de la combinación de lo fantástico con la ironía y la parodia, no solo se burla del arquetipo del superhéroe masculino, sino, sobre todo, de las reglas sociosexuales hegemónicas (patriarcales), a las que opone una sexualidad sin ataduras morales y sociales. Marina escoge con quien se acuesta, y no sólo usa los cuerpos de sus amantes, sino que –ahí está la dimensión fantástica–, absorbe sus conocimientos... y, además, lo hace en su propio beneficio. Sin dependencias ni falsas moralinas.



Termino aquí este breve recorrido por algunas de las formas de la monstruosidad femenina más recurrentes en la obra de las creadoras españolas de cómic fantástico, cuya presencia es cada vez más destacada en el panorama actual, al igual que está ocurriendo en narrativa, cine y TV. Y no solo es importante por su número, sino también por el hecho de que estas voces están proponiendo nuevos caminos, desarrollando temas y formas ausentes o poco explorados en las obras de los creadores masculinos.

Aun así, y si bien es cierto que el cómic español de autoría femenina tiene cada vez mayor presencia en las investigaciones académicas (aunque todavía queda mucho por hacer), los trabajos circunscritos a sus manifestaciones fantásticas son prácticamente inexistentes, tanto en lo que se refiere a su historia como a las autoras que desarrollan su obra en el siglo XXI. Ello afecta negativamente al conocimiento tanto del estricto panorama de lo fantástico como de la

producción cultural femenina. De ahí la necesidad de reivindicar y, sobre todo, visibilizar a estas autoras y sus obras, de reclamar su lugar en un ámbito de la creación que (para algunos) todavía parece pertenecer a los hombres.<sup>16</sup>

Así, lo que he expuesto en el presente artículo es una primera aproximación que se completará con el estudio que estoy realizando de la creación fantástica de autoría femenina en narrativa, cine y TV. Una primera aproximación que hace evidente no solo la pervivencia y funcionalidad del monstruo en el cómic fantástico actual, sino, sobre todo, su reactualización y su empleo tanto como vía de subversión de lo real como de denuncia de los condicionantes culturales y políticos impuestos sobre la mujer.

## OBRAS CITADAS

### Novelas gráficas

- Alzate, Raquel (2018). *Navegante en tierra*. Bilbao: Astiberri.
- Brosgol, Vera (2019). *El fantasma de Anya* [2011]. Barcelona: Norma Editorial.
- Burns, Charles (2013). *Agujero negro* [2012]. Barcelona: Ediciones La Cúpula.
- Caniculadas (2014). *Institutos*. Bilbao: Astiberri.
- Colazo, Anabel (2015). *El cristal imposible*. Barcelona: Dehavilland Ediciones.
- Colazo, Anabel (2019). *No mires atrás*. Barcelona: La Cúpula.
- Ferris, Emil (2018). *Lo que más me gustan son los monstruos* [2017]. Barcelona: Reservoir Books.
- Francés, Victoria (2007). *El corazón de Arlene*. Barcelona: Planeta DeAgostini.
- Krause, Fran (2017). *Nuestros miedos ocultos* [2015]. Barcelona: Roca.
- Llovet, María (2012). *Porcelain*. Barcelona: Norma Editorial.
- Moderna de Pueblo (2020). *Coñodramas*. Barcelona: Zenith.
- Moreu, Mamen (2014). "Superpoderes", in *Enjambre. Una antología de cómics y relatos breves*, coord. Susana Martín (coord.). Barcelona: Norma, 93-100.
- Pérez, Laura (2019). *Ocultos*. Bilbao: Astiberri.
- Pulido, Sonia (2009). *Separar por colores*. Sevilla: Diputación de Sevilla y Sinsentido.
- Suárez, Laura (2019). *Los cuentos de la niebla*. Madrid: Dibbuku.
- Valero-O'Connell, Rosemary (2019). *Don't Go Without Me*, Short Box; trad. esp. *No te vayas sin mí*. Bilbao: Astiberri, 2020.
- VV.AA. (2016). *Teen Wolf. Madrid*: Fosfatina y Tik Tok.

---

<sup>16</sup> Pese a esa carencia de estudios académicos, en los últimos años se han desarrollado diversas actividades con esa voluntad de visibilizar el trabajo de las creadoras, buena parte de ellas auspiciadas por el Colectivo de Autoras de Cómic (AC), entre las que destaca la exposición *Presentes: autoras de tebeo de ayer y de hoy* (2016), cuyas comisarias fueron Elisa McCausland y Carla Berrocal. En lo que se refiere específicamente al cómic fantástico merece destacarse, también dentro de las actividades organizadas por el mencionado colectivo, la mesa redonda "Viñetas de otros mundos: Autoras de cómic en la ciencia ficción, el terror y el fantástico", celebrada en el marco del *AnsibleFest* (Bilbao, 21 y 22 de septiembre de 2018), el primer encuentro de ciencia ficción y fantástico feminista del Estado español. En dicha mesa –de nuevo bajo moderadas por Elisa McCausland– participaron las autoras Carla Berrocal, Miriam Persand, Mayte Alvarado y Xulia Pisón.

## Obras literarias

- Enríquez, Mariana (2016). "La casa de Adela", in *Las cosas que perdimos en el fuego*. Barcelona: Anagrama, 65-80.
- Esteban Erlés, Patricia (2012). *Casa de muñecas*. Madrid: Páginas de Espuma.
- González-Pola Covadonga, y Cristina del Toro (coord.) (2019). *Monstruosas*. Madrid: Tinta Púrpura.
- Rodríguez Pappé, Solange (2018). "Matadora", in *La primera vez que vi un fantasma*. Avinyonet del Penedès: Candaya.
- Schweblin, Samanta (2017). "Pájaros en la boca" [2009], in *Pájaros en la boca y otros cuentos*. Barcelona: Random House, 29-38
- Solsona Asensio, Gemma (ed.) (2018). *Vuelo de brujas*. Madrid: Apache Libros.

## Películas

- Alvart, Christian (dir.) (2009). *Case 39*. Universal Pictures: EEUU.
- Anvari, Babak (dir.) (2015). *Under the Shadow*. Wigwam Films: Irán.
- Aster, Ari (dir.) (2018). *Hereditary*, PalmStar Entertainment. Windy Hill Pictures: EEUU.
- Attias, Dan (dir.) (1985). *Silver Bullet*. Paramount Pictures: EEUU.
- Daniel, Rob (1985). *Teen Wolf*. Atlantic Entertainment Group: EEUU.
- De Emmony, Andy (dir.) (2012). *Love Bite*. WestEnd Films, Ecosse Films, Notting Hill Films: Reino Unido.
- De Palma, Brian (dir.) (1976). *Carrie*. United Artists: EEUU.
- Ducellier, Camille (2010). *Sorcières, mes soeurs*. Le Fresnoy Studio National des Arts Contemporains: Francia.
- Fawcett, John (dir.) (2000). *Ginger Snaps*. Copperheart Entertainment: Canadá.
- Fowler, Gene (dir.) (1957). *I Was a Teenage Werewolf*. Sunset Productions: EEUU.
- Franz, Veronika y Severin Fiala (dir.) (2014). *Ich seh, ich she*. Ulrich Seidl Film Produktion GmbH: Austria.
- Friedkin, William (dir.) (1973). *The Exorcist*. Warner Bros.: EEUU.
- Hardwick, Catherine (dir.) (2011). *Red Riding Hood*. Appian Way, Warner Bros., Random Films: EEUU.
- Hayter, David (dir.) (2014). *Wolves*. Copperheart Entertainment, EFO Films: Canadá.
- Hopkins, Stephen (dir.) (2007). *The Reaping*. Warner Bros.: EEUU.
- Jordan, Neil (dir.) (1984). *The Company of Wolves*, Palace, Incorporated Television Company, Reino Unido.
- Kent, Jennifer (dir.) (2014). *The Babadook*. Entertainment One, Causeway Films, Smoking Gun Productions: Australia.
- Kusuma, Karyn (dir.) (2009). *Jennifer's Body*. 20th Century Fox: EEUU.
- Ortiz, Isidro (dir.) (2008). *Eskalofrío*. Fausto Producciones, Telecinco Cinema: España.
- Plaza, Paco (dir.) (2009). *Verónica*, Apaches Entertainment. TVE: España.
- Schuch, Elizabeth E. (dir.) (2017). *The Book of Birdie*. Melancholy Star, Fantaspoa Produções: Suecia.
- Strachan, Craig (dir.) (2005). *Wild Country*. Gabriel Films: Reino Unido.

- Von Garnier, Katja (dir.) (2007). *Blood and Chocolate*. Berrick Filmproduktion, Blood & Chocolate Productions Ltd, Metro-Goldwyn-Mayer: Reino Unido.
- Waller, Anthony (dir.) (1997). *An American Werewolf in Paris*. J&M Entertainment, Cometstone Pictures: EEUU.

## Estudios

- Arnold, Sarah (2013). *Maternal Horror Film: Melodrama and Motherhood*. Londres: Palgrave MacMillan. <https://doi.org/10.1057/9781137014122>
- Ávila, Yanina (2004). "Las mujeres frente a los espejos de la maternidad", *Revista de Estudios de Género. La ventana*, 20: 55-100.
- Badinter, Elizabeth (1980). *¿Existe el amor maternal? Historia del amor maternal. Siglos XVIII al XX*. Barcelona: Paidós.
- Balanzategui, Jessica (2018). *The Uncanny Child in Transnational Cinema: Ghosts of Futurity at the Turn of the Twenty-First Century*. Ámsterdam: Amsterdam University Press. <https://doi.org/10.1515/9789048537792>
- Boccuti, Anna (2018). "Introducción", in *El humor y lo fantástico*, coord. Anna Boccuti, *Brumal*. *Revista de Investigación sobre lo Fantástico*, 6(1) 9-18. <https://doi.org/10.5565/rev/brumal.542>
- Bohlman, Markus y Sean Moreland (eds.) (2015). *Monstrous Children and Childish Monsters: Essays on Cinema's Holy Terrors*. Jefferson: McFarland.
- Bornay, Erika (1990). *Las hijas de Lilith*. Madrid: Cátedra.
- Boyer, Tina Marie (2013). "The Anatomy of a Monster: The Case of Slender Man", *Preternature*, 2(2) 240-261. <https://doi.org/10.5325/preternature.2.2.0240>
- Büssing, Sabine (1987). *Aliens in the Home: The Child in Horror Fiction*. Westport: Greenwood Press.
- Campra, Rosalba (1991). "Los silencios del texto en la literatura fantástica", in *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, ed. Enriqueta Morillas Ventura. Madrid: Sociedad Estatal Quinto Centenario-Editorial Siruela, 49-73.
- Carroll, Noël (2005). *Filosofía del terror o paradojas del corazón*. Madrid: Antonio Machado Libros.
- Chess, Shira y Eric Newsom (2015). *Folklore, Horror Stories, and the Slender Man*. Londres: Palgrave MacMillan. <https://doi.org/10.1057/9781137491138>
- Cohen, Jeffrey Jerome (1996). "Monster Culture (Seven Theses)", in *Monster Theory: Reading Culture*, ed. Jeffrey Jerome Cohen. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1-25. <https://doi.org/10.5749/j.ctttsq4d>
- Colasanti, Marina (2008). *Fragatas para tierras lejanas*. México: Norma.
- Cooley, Kevin y Caleb Andrew Milligan (2018). "Haunted Objects, Networked Subjects: The Nightmarish Nostalgia of Creepypasta", *Horror Studies*, 9 (2) 193-211. [https://doi.org/10.1386/host.9.2.193\\_1](https://doi.org/10.1386/host.9.2.193_1)
- Cortés, José Miguel G. (1997). *Orden y caos. Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*. Barcelona: Anagrama.
- Creed, Barbara (1993). *The Monstrous Feminine. Film, Feminism, Psychoanalysis*. Londres: Routledge.

- Dijkstra, Bram (1986). *Idols of Perversity. Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture*. Nueva York: Oxford University Press.
- Dottin-Orsini, Mireille (1993). *Cette Femme qu'ils disent fatale. Misogynie fin de siècle, 1870-1914*. París: Éditions Grasset.
- Donath, Orna (2017). *Madres arrepentidas. Una mirada radical a la maternidad y sus falacias sociales*. Barcelona: Reservoir Books.
- Ehrenreich, Barbara y Deirdre English (2010). *Witches, Midwives, and Nurses: A History of Women Healers* [2010]. Nueva York: Feminist Press at CUNY.
- Federici, Silvia (2010). *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- Fradegradi, Mauro (2016). "Teen Wolf. Licantropia e adolescenza. Temi e figure", *Brumal. Revista de Investigación sobre lo Fantástico*, 6(1) 79-106. <https://doi.org/10.5565/rev/brumal.288>
- González Dinamarca, Rodrigo Ignacio (2015). "Los niños monstruosos en El Orfanato de Juan Antonio Bayona y *Distancia de rescate* de Samanta Schweblin", *Brumal. Revista de Investigación sobre lo Fantástico*, 3(2) 89-106. <https://doi.org/10.5565/rev/brumal.249>
- Hock-Soon Ng, Andrew (2004). *Dimensions of Monstrosity in Contemporary Narratives. Theory, Psychoanalysis, Postmodernism*. Nueva York: Palgrave MacMillan.
- Jota-Pérez, Francisco (2019). *Homo Tenius. Málaga: El Transbordador*.
- Knibiehler, Yvonne (2000). *Histoire des mères et de la maternité en Occident*. París: PUF.
- Kord, T.S. (2016). *Little Horrors: How Cinema's Evil Children Play on Our Guilt*. Jefferson: McFarland.
- Kristeva, Julia (1988). *Los poderes de la perversión*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- La Nave Invisible (2018). "Prólogo", in *Vuelo de brujas*, ed. Gemma Solsona Asensio. Madrid: Apache Libros, 11-13.
- Lennard, Dominic (2015). *Bad Seeds and Holy Terrors: The Child Villains of Horror Film*. Albany: State University of New York Press.
- Lury, Karen (2010). *The Child in Film. Tears, Fears and Fairy Tales*. Londres: Tauris. <https://doi.org/10.5040/9780755697502>
- Massoni Campillo, Alessandra (2020). "La posibilidad de una matriz. Posthumanismo en Evolution de Lucile Hadžihalilović", in *Las creadoras ante lo fantástico. Visiones desde la narrativa, el cine y el cómic*, eds. David Roas y Alessandra Massoni. Madrid: Visor, 159-176.
- Padilla, Ignacio (2013). *El legado de los monstruos. Tratado sobre el miedo y lo terrible*. Madrid: Taurus.
- Palomar Vereá, Cristina (2004). "Malas Madres: la construcción social de la maternidad", *Debate Feminista*, 30: 12-34. <https://doi.org/10.22201/cieg.2594066xe.2004.30.1046>
- Palomar Vereá, Cristina (2005). "Maternidad: historia y cultura", *La Ventana*, 22: 35-67.
- Palomar Vereá, Cristina (2007). "Los entretelones de la maternidad. A la luz de las mujeres filicidas", *Estudios Sociológicos*, 25(74): 309-340.
- Pedraza, Pilar (1991). *La bella, enigma y pesadilla*. Barcelona: Tusquets.
- Pedraza, Pilar (1998). *Máquinas de amar: Secretos del cuerpo artificial*. Madrid: Valdemar.
- Pedraza, Pilar (2004). *Espectra: Descenso a las criptas de la literatura y el cine*. Madrid: Valdemar.

- Pedraza, Pilar (2014). *Brujas, sapos y aquelarres*. Madrid: Valdemar.
- Recalcati, Massimo (2018). *Las manos de la madre. Deseo, fantasmas y herencia de lo materno*. Barcelona: Anagrama.
- Renner, Karen (ed.) (2013). *The "Evil Child" in Literature, Film and Popular Culture*. Nueva York: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315868455>
- Renner, Karen (2015). "Monstrous Newborns and the Mothers Who Love Them: Intensive Mothering in Twenty-First-Century Horror Films", in *Monstrous Children and Childish Monsters: Essays on Cinema's Holy Terrors*, eds. Markus Bohlman y Sean Moreland. Jefferson: McFarland, 27-41.
- Renner, Karen (2016). *Evil Children in the Popular Imagination*. Nueva York: Palgrave Macmillan. <https://doi.org/10.1057/978-1-137-59963-6>
- Roas, David (2011). *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*. Madrid: Páginas de Espuma.
- Roas, David (2014). "Mutaciones del cuento fantástico: la ironía y la parodia como subversión de lo real", in *Mutações do Conto nas Sociedades Contemporâneas*, coord. Eduarda Keating et al. Braga: Húmus, Universidade do Minho, 23-36.
- Roas, David (2019). "El monstruo fantástico posmoderno: entre la anomalía y la domesticación", *Revista de Literatura*, LXXXI(161) 29-56. <https://doi.org/10.3989/revliteratura.2019.01.002>
- Roas, David (2020). "Fantástico femenino vs. Fantástico feminista. Género y transgresión de lo real", in *Las creadoras ante lo fantástico. Visiones desde la narrativa, el cine y el cómic*, eds. David Roas y Alessandra Massoni. Madrid: Visor, 15-29.
- Roas, David (2022). "La monstruosidad femenina en las narradoras fantásticas españolas del siglo XXI", in *Lo fantástico en las creadoras españolas en el siglo XXI*, ed. Natalia Álvarez Méndez, Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica, 31: 105-124. <https://doi.org/10.5944/signa.vol31.2022.32225>
- Sangre Fucsia (2019). "Nosotras somos las monstruas", in *Monstruosas*, coord. Covadonga González-Pola y Cristina del Toro. Madrid: Tinta Púrpura, 9-13.
- Ussher, Jane M. (2006). *Managing the Monstrous-Feminine: Regulating the Reproductive Body*. Londres: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203328422>