

Las máscaras del monstruo: representaciones e imaginarios en el *noir* gallego

The Monster's Masks: Representations and Imageries in Galician Noir

Xaquín Núñez Sabarís^{1,a} , Eunice Ribeiro^{1,b} 

¹ Universidade do Minho, Portugal

✉ ^axnunez@elach.uminho.pt

✉ ^beunice@elach.uminho.pt

Recibido: 05/04/2022; Aceptado: 04/08/2022

Resumen

Este trabajo tiene por finalidad analizar la representación del monstruo y su materialización en narrativas (literarias y fílmicas) contemporáneas. Se partirá de las aproximaciones teóricas acerca de la figura del monstruo en las sociedades occidentales, desde un punto de vista filosófico y literario. En el contexto de las obras seleccionadas juega también un papel importante la máscara, ya sea explícita, ya metafórica, como una ocultación o revelación de la identidad, imprescindible para la intriga que se crea en la narrativa de suspense.

Se analizarán, consecuentemente, creaciones literarias y audiovisuales, ambientados en Galicia y/o de creación gallega. Esta circunstancia permitirá abordar, como hipótesis de trabajo, la incidencia del factor espacial, cultural y etnográfico, en la configuración de los relatos, y, consecuentemente, su contribución a la caracterización de terror, esotérica, o mítico-mágicas de las diferentes narraciones estudiadas.

Palabras clave: monstruo; narrativa; fantástico; *noir* gallego.

Abstract

The purpose of this work is to analyze the representation of the monster and its materialization in contemporary (literary and film) narratives. We will start from the theoretical approaches about the figure of the monster in Western societies, from a philosophical and literary point of view. In the context of the selected works, the mask also plays an important role, whether explicit or metaphorical, as a concealment or a revelation of identity, essential for the intrigue that is created in the suspense narrative.

Consequently, literary and audiovisual creations set and/or produced in Galicia will be analysed. This circumstance will allow addressing, as a working hypothesis, the incidence of the spatial, cultural and ethnographic factor in the configuration of the stories and, consequently, its contribution to the characterization as terror, esoteric, or mythical-magical of the different narrations studied.

Keywords: Monster; Narrative; Fantastic; Galician *noir*.

1. LOS MONSTRUOS Y NOSOTROS: DE LA FASCINACIÓN A LA NECESIDAD

Como figura de la alteridad, que define una frontera o un umbral de lo humano, el monstruo ha sido objeto de diversas reflexiones histórico-críticas, científicas, teológicas y filosóficas, y de amplias representaciones en las distintas artes y productos culturales. Desde los cuentos populares e infantiles, hasta los más variados géneros literarios y, en particular, en el ámbito visual (a saber, en la pintura, la fotografía, el cine, los cómics o incluso en los nuevos medios y las nuevas materialidades asociadas a la imagen) nos encontramos con una vastísima y heterogénea galería de monstruosidades, ya sean del orden de lo fabuloso y lo ficticio o del ámbito teratológico: a los personajes históricos de Drácula y Frankenstein, de King Kong, del Hombre Elefante, les suceden los monstruos más recientes de *syfy*, la ola de zombis y asesinos en serie, o incluso, en clave de posthumanismo e inteligencia artificial, la monstruosidad mecánica presente en clásicos del cine como *Blade Runner* (1982) y *Terminator* (1984), o, ya en nuestro siglo, en películas, series de televisión y videojuegos, como *Transcendence* (2014), *Westworld* (2016) o *Cyberpunk 2077* (2020). Como veremos en el segundo apartado de nuestro trabajo, esta diversidad es perceptible también en el estudio de caso que analizaremos en este artículo: las ficciones de las narraciones gallegas contemporáneas, adscritas al género negro o de suspense.

Si bien es cierto que hay monstruos seductores y atractivos (su cualidad ostentosa o monstruosa —del nombre latino *monstrum*, cognado del verbo *monstrare*— determina su vocación de ser vistos), la diferencia de la que se nutre la idea común de monstruosidad está más a menudo marcada estética y éticamente por sus asociaciones con la fealdad, la perversidad y el mal. Períodos históricos y culturales como el barroco y el manierismo, que abrazan la estética de la deformación y lo grotesco, fueron especialmente permeables a la representación de los «defectos» humanos, aunque, como recuerda Umberto Eco, con fines predominantemente filosóficos acerca de la fragilidad humana ante el inexorable flujo del tiempo:

O maneirista tende à subjectivização da visão [...] Preferem o *expressivo* ao belo, tendem para o bizarro, para o extravagante e para o disforme [...].

Por maior razão, no Barroco desenvolve-se o gosto pelo extraordinário, por aquilo que pode despertar admiração e, neste clima cultural, explora-se o mundo da violência, da morte ou do horror [...].

[...] na poesia barroca vai-se mais longe: aparece o elogio da anã, da gaga, da vesga, da bexiguenta [...].

A própria compreensão pelos defeitos humanos também aparece em muitos pintores que nos seus rostos desgraçados não tencionavam zombar dos desventurados nem representar o mal, antes mostrar a doença ou o desgaste fatal do tempo. (Eco 2007: 169-177).

Pintores barrocos como Rembrandt, Caravaggio o Goya realizaron autorretratos en los que sobresale la fragilidad de la vejez y su monstruosa duplicidad: las conocidas *pinturas negras* goyescas junto a los retratos ficticios de Goliath o la Medusa de Miguel Ángel de Caravaggio encarnan, como se ha observado, una fuerte dimensión autorrepresentativa.

Ya sea en el marco de enfoques científico-naturalistas, ideologías religiosas o poéticas literarias y ficcionales, la conceptualización del monstruo ha ido convergiendo, sin embargo, hacia una necesaria relación entre monstruosidad y humanidad, según la cual el monstruo, lejos de representar una diferencia radical —en cuyo caso ningún vocabulario común nos permitiría referirnos a ellos— comparte con el humano una similitud natural, al menos parcial.

Al comentar el pensamiento evolucionista (o cuasi-evolucionista) de los siglos XVII y XVIII y la forma en que el discurso de la Naturaleza manifiesta su «poder do contínuo» (1991: 206),

Foucault destaca dos sistemas fundamentales que actualizan un supuesto principio interno de modificación, común a los seres vivos. El primer sistema está basado en el equilibrio entre la memoria biológica y la desviación capaz de explicar el ritmo de mantenimiento/variación de las especies; el segundo establece que la continuidad, en lugar de estar asegurada por la memoria, depende de un proyecto: el proyecto de un ser complejo o de una especie terminal (observable en la persona del ser humano) hacia el cual se dirige toda la naturaleza a partir de un prototipo inicial. En cualquier caso, lo que llamamos monstruo resultaría de la fuerza metamórfica que, al posibilitar la capacidad de variación de la materia, en diferentes grados de complejidad, aseguraría la infinita diversidad de especies. De esta forma, al garantizar la continuidad del discurso de la Naturaleza, los monstruos no manifiestan una ontología diferente respecto a las demás especies, al contrario, son tan naturales como las demás formas vivientes y absolutamente necesarios para el orden del mundo. En definitiva, invocando a las propias metáforas foucaultianas, el monstruo se presenta en este sentido como una especie de murmullo incesante o ruido de fondo de la Naturaleza que da lugar a la diferencia indispensable para la continua reorganización de la materia. Esto es lo que Robinet dejó claro en sus comentarios filosóficos:

Julgamos que as formas mais bizarras na aparência... pertencem, necessária e essencialmente, ao plano universal do ser; que são metamorfoses do protótipo tão naturais como as outras, embora nos ofereçam fenómenos diferentes e sirvam de passagem às formas vizinhas; que elas preparam e dispõem as combinações que as seguem, tal como são preparadas por aquelas que as precedem; que contribuem para a ordem das coisas, longe de as perturbarem. É porventura só mediante um grande número de seres que a natureza logra produzir seres mais regulares e de uma organização mais simétrica. (J.-B. Robinet *apud* Foucault 1991: 204-5).

De hecho, el pensamiento atomista sobre el universo, desde Lucrecio y Ovidio, repitió la misma idea de un mundo físico compuesto de minúsculas partículas móviles, cuyas inagotables e impredecibles combinaciones explicarían las continuas metamorfosis de los cuerpos y la inmensa variedad de formas, demostrando al mismo tiempo el carácter eminentemente aleatorio de los procesos orgánicos. «[Todos] os fenómenos do universo» —se afirma en el libro *As Metamorfoses* (2007) de la novelista portuguesa Agustina Bessa-Luís— «têm a sua posteridade assegurada sob formas continuamente modeladas até na sua corrupção» (Bessa-Luís & Morais 2007: 15), una declaración asombrosa que recupera, en pleno siglo XXI, la visión dinámica y performativa lucreciana y ovidiana del universo físico.

Milagros necesarios, como los llamaba San Isidoro de Sevilla (*cf.* Manguel 2000: 139), o *mirabilia*, prodigios incomprensibles de la creación, según la estratégica conversión teológica y terminológica de San Agustín¹, los monstruos, moralizados y reabsorbidos en el concepto cristiano del mundo, fueron rescatados de una geografía periférica y excéntrica a la que los antiguos viajeros, cartógrafos e historiadores —desde Homero, Plinio, Marco Polo o Mandeville— los habían destinado, y a la que asentarían naturalistas pioneros como Geoffroy de Saint-Hilaire, incluso desde diferentes premisas, a veces reservándolos a álbumes de exóticas curiosidades y escándalos racionales, a veces catalogándolos, negativamente, según señaladas *leyes de aberración*.

Ahora bien, la negatividad de los monstruos no admite necesariamente un sentido de lectura único y exclusivo. En palabras del filósofo José Gil (2006: 12), «[o]s monstros [...] existem não para nos mostrar o que não somos, mas o que poderíamos ser. Entre estes dois

¹ Sobre la visión agustiniana de la monstruosidad, *vid.* en particular los comentarios de José Gil (2006: 21-37).

pólos, entre una possibilidade negativa e un acaso possível, tentamos situar a nossa humanidade de homens». Es por estar situado en el límite interior del dominio humano, y no fuera de él, que el monstruo se vuelve absolutamente necesario en la definición de la norma de la figura humana. Atracción y rechazo son, de hecho, dos pulsiones que veremos en los textos y filmes que analizaremos. Gil (2006: 14) agrega: «não é na simples oposição que o homem se define em relação aos monstros, mas num sistema complexo de afinidades com figuras (entre as quais, sobretudo, a da divindade e a do animal) que mantêm distâncias estruturais estáveis com a situação que ele ocupa». La afinidad figural permite, por otra parte, el mantenimiento de un *relato* sobre la monstruosidad y la existencia de un lenguaje compartido: «ao aprovarem apenas as imagens suscetíveis de explicação, os teólogos medievais zelavam pela preservação dessa distância estável entre figuras sem a qual nos expúnhamos ao ‘desregramento da cultura’: a ideia de um ‘avesso do mundo’ na Cidade de Deus agostiniana, que implicaria a de uma outra origem dos homens, é frontalmente recusada» (Ribeiro 2008: 288-9).

Las diversas propuestas de sistematización de la morfología monstruosa² —en parte latente en las lecturas del rostro humano desarrolladas por las fisonomías de los siglos XVI al XVIII y en sus aproximaciones a la animalidad (cfr. Courtine & Haroche, s.f.)— se inscriben en este presupuesto de una alteridad fija de la que es posible hablar y desde la cual es posible establecer confrontaciones. En este sentido, el monstruo aparece como un *cuasi-concepto* que permite pensar la existencia humana como racional. Quizás por eso, aun cuando se inscriben en galerías puramente inventadas y fantásticas, los monstruos nos parecen reales, de la misma realidad que cualquier otro personaje de ficción, es decir, en palabras de Manguel (2019: 10) «uma espécie de Adão verbal, moldado à imagem do Autor» e inevitablemente participando de su humanidad.

Pero todavía hay algo más allá de eso. En su propia ontología ficticia, el monstruo nunca deja de recordar no solo su génesis humana, sino también su identidad dual. Esto es lo que el mecanismo metamórfico, especialmente productivo en el contexto de los reportajes sobre monstruos, deja especialmente claro: en la metamorfosis, como la que afecta a Gregor Samsa en el relato de Kafka, la permanencia de la identidad original es condición de su operatividad.

Na novela *A Metamorfose*, de Franz Kafka, o facto de ninguém (o autor, o leitor, os membros da familia) pôr em causa a manutención da identidade de Gregor após o proceso de mutação é fundador da construción dramática da novela. Para todos, como para o próprio, o insecto aínda é o fillo ou o irmão, e só na manutención dessa identidade ele se constitui como problema. [...] É, enquanto persiste, a humanidade do insecto que torna a situación insustentável. [...].

Esta permanência na transformación opera por um efeito de arrastamento e de antecipação que indetermina a identidade das coisas: cada una delas é, ao mesmo tempo, antes e depois, identidade e diferença, persistência e mutação. (Cancela 2020: 18-9).

Comúnmente abordada a partir de una posible literalización de esquemas figurativos o tropológicos, que la ubican en la intersección de metáfora y metonimia (cfr. Mikkonen 1996: 312 y ss.), la representación metamórfica expone la tensión dialéctica entre continuidad y permanencia, presente en sus manifestaciones literarias más remotas. Como señaló Kay Mikkonen, la percepción de esta tensión dialéctica suscitada por la metamorfosis ha sido destacada de manera recurrente en los más diversos enfoques teóricos: «metamorphosis is a

² Como ejemplo, se pueden mencionar las tipologías de los siglos XVI y XVII de Lychostenes, *Prodigiorum ac ostentorum chronicon* (1557), de Ulisse Aldrovandi, *Monstrorum Historia* (1642), o los ensayos modernos de Gilbert Lascault, *Le monstre dans l'art occidental* (1973) o de Claude Kappler, *Monstres, Démons et Merveilles* (1980).

metaphor that creates a sense of vertical or horizontal continuum (Foucault); it insists on a physical (or other) element that provides continuity between two forms (Massey); or, in other words, it conveys a sense of time and process (Bakhtin)» (Mikkonen 1996: 311).

Al igual que el dispositivo metamórfico, la *máscara*, materializando un proceso prosopopéyico por excelencia, también es un tema recurrente en las narrativas sobre la monstruosidad. Como observó Paul de Man (1979), al fundar la estrategia autobiográfica en la prosopopeya (siguiendo el significado de su propia etimología: *prosopon poiein*, conferir una máscara o un rostro), la identidad inestable y ambigua inherente a la naturaleza monstruosa encuentra en la figura de la máscara una posibilidad alternativa de representación, ya que, al invocar en un sentido colectivo u holístico el retrato de lo humano, el monstruo implica el mismo juego «with the giving and taking away of faces, with face and deface, *figure*, figuration and disfiguration» (De Man 1979: 926).

A esta indeterminación identitaria de la monstruosidad corresponde, como decíamos antes, una particular cartografía monstruosa. En las crónicas de viaje y mapas antiguos, como ocurre con el conocido mapamundi de Hereford (1300), los monstruos ocupan generalmente las regiones fronterizas de las cartografías terrestres conocidas, habitando áreas circunscritas por ríos u otros accidentes naturales que los separan de la humanidad, pero sin excederla en su totalidad. No es ajena a esta idea, como veremos más adelante, los personajes mágicos del cómic de Miguelanxo Prado, que pertenecen a civilizaciones prehumanas o el mitológico urco que habita y ejerce su acción maléfica en la misteriosa isla de Néboa.

Exportados a las cortes reales de Europa, cuyo plantel de «excentricidades» operaba a modo de barómetro del poder monárquico, diversas especies monstruosas —enanos, peludos, barbudas, gigantes, gordas, hermafroditas, *freaks*...— invadieron, ya en el siglo XIX, circos y otros lugares de exhibición pública, mundos ajenos al espacio «civilizado», pero esenciales para el hombre europeo blanco y racional como lugares de confrontación con (su) alteridad:

Neste processo, tudo é concebido e montado para que o visitante-espectador se veja num mundo à parte, em tudo diferente do seu universo quotidiano. Portanto, no mesmo movimento, produzia-se a oposição entre o quotidiano e o espetáculo-*freak* e entre os habitantes dos dois mundos. Um encontro que era também um confronto entre duas imagens, o inglês victoriano, branco e racional, consciente de si mesmo como ligado ao progresso da raça e da razão; e seu outro, irracional, anormal e materializado. O efeito obtido só podia ser uma espécie particular de catarse que, a partir da exposição desta radical alteridade, expurgava o homem moderno dos seus “fantasmas” reafirmando para ele a sua própria modernidade. (Tucherman 2012: 131).

Si hasta el siglo pasado la alteridad monstruosa se pensaba principalmente en la dimensión corporal, a partir de la suma, resta, desplazamiento o hibridación de partes o fragmentos del cuerpo, en un ejercicio de «mecánica imaginaria» del que el pionero catálogo de monstruosidades del boloñés Aldrovandi es un claro ejemplo, los monstruos modernos y posmodernos insinúan importantes cambios epistemológicos acerca de las nuevas conceptualizaciones de la monstruosidad, mientras que al mismo tiempo señalan una cierta banalización del dominio más tradicional de la desviación o anomalía monstruosa.

Aun así, con respecto a su nueva expresión corporal, los monstruos modernos sugieren articulaciones de la *infralíngua* (Gil 2006) del cuerpo que son más complejas y se desvían del estándar figurativo y narrativo de la humanidad. La serie de dibujos que, entre mediados de la década de 1920 y aproximadamente hasta 1933, realizó Picasso sobre la figura humana, una etapa que Castro Caldas (1987: 9) identifica como el «período dos *monstros*», propone nuevas construcciones biomórficas difíciles de describir y clarificar. Tal dificultad es el resultado de violentas deformaciones operadas sobre las formas estandarizadas del cuerpo, motivando a su vez la relativa inaccesibilidad e impopularidad de esta fase de la obra picassiana. Asociados a

la gimnasia o a la acrobacia del cuerpo (los temas de la danza y el acróbata son sintomáticamente comunes en el arte moderno) que no sólo confunden, sino que vuelven ininteligibles sus unidades mínimas tradicionales, los monstruos de Picasso anulan la lógica de la *Gestalt* y la expectativa humanista de la replicación de lo «idéntico», para, en su lugar, instituir una lógica del proceso, de la forma en devenir o de la *formación*. Se trata, por tanto, de otra narrativa sobre lo humano que cuestiona los hábitos «normales» de conceptualización y representación y los procesos colectivizados de lectura de la imagen.

Esta idea performativa de identidades en devenir, iniciada en los dibujos picassianos de las primeras décadas del siglo xx, es asumida por infinidad de artistas contemporáneos de estilos muy diferentes: la artista francesa Orlan se somete a varias cirugías plásticas para «reencarnarse» como una figura híbrida y «monstruosa», resultante de un ensamblaje de unidades faciales de diferentes modelos femeninos, reales o mitológicos³. La icónica Cyndy Sherman, así como el dúo de artistas Lucy y Bart, por nombrar solo algunos ejemplos, hacen uso de diversas prótesis y disfraces para fabricar identidades compuestas y nuevas arquitecturas corporales, muchas de ellas confinadas a un aspecto animal o monstruoso que se entiende ahora como un proyecto o ensayo sobre la formación de formas libres, o mejor dicho, una experiencia de la libertad de la forma⁴.

El surgimiento de nuevos sujetos y nuevas identidades, que incluirían «os corpos femininos e feministas, os corpos *hippies*, os corpos *gays* e, pouco mais tarde, os corpos *punk*, os *skinheads*, etc.» (Tucherman 2012: 139), señala también la crisis de una visión unitaria y racional de la historia y de una visión ideal del hombre que da paso a una actitud de resistencia y contracultura. Una actitud que se manifiesta sobre todo a través de una inversión personal en el cuerpo y de la afirmación de la diferencia hasta su absorción —aunque no total— por la norma. Quizás la razón del éxito de artistas como Sterlac, conocido por sus prótesis tecnológicas, o de narrativas literarias, fílmicas y televisivas que proponen regímenes identitarios posthumanos y transhumanos, involucrando el enfoque hombre/máquina y articulando cada vez más la cuestión de la inteligencia artificial, —de donde parte un nuevo linaje de monstruos que incluye cyborgs, robots y androides— reside, siguiendo la sugerencia de Ieda Tucherman, en su capacidad de inventar «jogos discursivos onde se constituem, deformam e reconstituem as fantasias do corpo, a cada novo movimento ou nova experiênci» (Tucherman 2012: 147). En un momento como el nuestro, en el que los propios avances de la medicina y la bioingeniería ponen a prueba los límites corporales de la humanidad, no sorprende la atracción actual por los monstruos y la urgencia de la pregunta por su papel en nuestro pensamiento simbólico.

En esta misma relación tensional con un determinado estándar de normalidad, que nunca la reconoce y la incorpora plenamente, se juega la versión psicológica o socio-conductual (más que morfológica) de la monstruosidad, como podrían servir de ejemplo, entre una innumerable galería, los personajes de Kevin o Arthur Fleck, en las películas *Split* (2016) y *Joker* (2019), respectivamente, o incluso de Walter White, de la serie de televisión *Breaking Bad* (2008). Personajes cuyo proceso de desorganización profunda de la personalidad presupone un concepto complejo e inestable de identidad, que las narrativas contemporáneas —como en el caso particular de la literatura *noir* gallega— no solo reflejan, sino que también

³ Se recomienda una visita virtual a la *web* oficial de la artista (que propone innovadoras mascarillas contra la actual pandemia): <https://www.orlan.eu/>.

⁴ La página del artista Bart Hess permite obtener una descripción general de la extraordinaria heterogeneidad de las nuevas cartografías corporales del artista: <https://www.barthess.com/>.

interrogan, reequilibran y diagnostican, planteando la hipótesis de nuevos espacios existenciales, nuevas formas de presencia, nuevos modelos de producción y lectura de la subjetividad.

2. LAS MÁSCARAS DEL MONSTRUO

Tras efectuar este repaso diacrónico por la figura del monstruo y la cobertura que tuvo en las diferentes etapas del arte occidental, nos centraremos ahora en las obras que serán objeto de estudio de este trabajo: la narrativa contemporánea y, en concreto, la producida y ambientada en Galicia. Al referirnos a las máscaras que las monstruosidades manifiestan en la actualidad, lo hacemos en una doble dimensión. En primer lugar, a las diferentes mutaciones que este monstruo posmoderno y contemporáneo asume, pero también a su sentido literal: las máscaras sobre las que se oculta o se revela el monstruo, potenciando su representación maléfica. Carnaval, misterio y muerte quedarán estrechamente unidos en estos últimos casos.

Antes de entrar de lleno en el tema en cuestión, es preciso realizar unos apuntes preliminares para una mejor comprensión de las narraciones que vamos a analizar. En primer lugar, tiene que ver con su carácter artísticamente heterogéneo. El concepto de narrativa va más allá de lo literario, alcanzando lo fílmico y televisivo, incluso lo gráfico. Contrariamente a lo que pueda parecer, ello no supone una pérdida de la centralidad de la literatura, como vector todavía dominante de una canonicidad múltiple pero legitimada por los repertorios dominantes en el texto. El concepto de literatura expandida, abordado, entre otros, por [Sánchez Mesa & Baetens \(2017\)](#) o [Scolari \(2013\)](#), nos recuerda que sigue siendo el epicentro de un renovado comparatismo, que ya no se vehicula únicamente entre textos, sino entre estos y otros medios artísticos, creativos y culturales.

La confluencia de medios, la expansión digital, la cultura masiva y la multiplicación de consumidores favorecieron la transmisión global de los productos culturales, pero, paradójicamente, este mercado internacional, de plataformas y sellos editoriales latifundistas, trajo emparejado un interés por lo local, por la geografía y por historias con una marcada especificidad cultural. La ficción ambientada en Galicia y su despliegue internacional en los últimos años evidencia claramente esta conjunción entre lo global y lo local. Cierto es que, en ocasiones, adaptando arquetipos narrativos de forma muy obvia y otras incurriendo en tópicos y estereotipos, muy del agrado del exotismo cultural que a menudo condiciona la demanda —y la oferta— creativa. En este sentido, las dinámicas multimedia de la cultura actual han potenciado la diversificación sistémica que ya se percibía en la literatura gallega a lo largo de los 90 ([González Millán 1996](#) o [Vilavedra 2010](#)), con una oferta de géneros y temáticas más heterogénea y con un destacado papel de la ficción dirigida al entretenimiento o a consumos más populares y masivos.

Las preferencias del público actual tanto literario como audiovisual han dado, por lo tanto, un espaldarazo a las narrativas de suspense, negras, policiales o de intriga, que ostentan un creciente protagonismo en las secciones de las librerías, la cartelera de cine o los catálogos de las plataformas televisivas. Los ejemplos de superventas o audiencias masivas de ficciones de esta temática serían extensos. Esta conjunción entre ficción y entretenimiento, que ha estado siempre en la base del género negro-policial o de suspense, aporta ahora como novedad su legitimación cultural y artística. Desde Borges, Vázquez Montalbán y Piglia hemos visto cómo la novela y el género policial traspasaban las puertas de los productos de serie B para ofrecernos una crónica social de las sociedades contemporáneas. En los casos que analizaremos, veremos que existe, en general, una preocupación por alcanzar problemáticas

político-sociales, en las que el monstruo ocupará un papel central en las diferentes narraciones, ejerciendo una suerte de catarsis social, como las descritas en el primer apartado.

Las novelas, series y filmes gallegos con proyección más allá de su campo cultural se han multiplicado recientemente, sobre todo si nos situamos en la temática de suspense, negra o policial, Galicia emerge como una geografía de ficción habitual en la literatura y cine contemporáneos, hasta el punto de que el término *Galician noir* se ha popularizado fuera del ámbito gallego (Huete 2020) o de las fronteras peninsulares (Webster Ayuso 2021). Cabe advertir el papel pionero que tuvieron las novelas policiales de Domingo Villar, que abrieron un fecundo camino a la temática negra y de suspense, en la que se otorgaba un notable protagonismo a la geografía. Vigo, Santiago, las islas o el litoral atlánticos pasaron a ser escenarios frecuentes en las ficciones de los últimos años.

Los thrillers policiales del propio Villar, Pedro Feijóo o Arantza Portabales, a partir de su favorable acogida en Galicia y en gallego, se tradujeron al castellano, también con notables éxitos de venta y lectores, y, en algunos casos, a otras lenguas. Por otro lado, las películas *O Apóstolo*, *Ons* o *Quien a hierro mata* tuvieron un fluido circuito por los cines peninsulares. *Ons* integra, además, el catálogo del canal HBO. Esta plataforma audiovisual acoge igualmente la serie *Auga seca*, coproducida entre la televisión pública gallega y la portuguesa. *O sabor das margaridas*, *Fariña*, *Vivir sin permiso*, *Marea negra* o *3 Caminos* son otras de las series —alguna de las cuales analizaremos en este artículo— que han llegado también a las plataformas internacionales como Netflix o Amazon Prime. Son algunos de los muchos productos creativos en los que Galicia, como geografía de ficción, ocupa el primer plano de la narración. Tal como señala Piatti (2017), los mapas literarios nos revelan aspectos desconocidos o inesperados patrones de un determinado espacio literario o de ficción. En este caso, la construcción cultural de la costa atlántica como un *far west* proclive a historias de contrabando y crimen, ha posibilitado una determinada configuración semiótica de dicho espacio (Núñez Sabarís 2020: § 99).

Contribuye también la importancia del folclore y la cultura oral en la narrativa gallega, que resultó propicia para idear historias en las que predominaba el enigma, el misterio, a veces el terror, y también lo monstruoso. Atendiendo a esta dinámica, entre tradición y ficción global, y a las tipologías descritas anteriormente, organizaremos este apartado en dos bloques. En primer lugar, aquellos en los que el monstruo se aborda desde una concepción más tradicional, en lo que se refiere a una reconocible morfología y, en segundo, a una materialización más posmoderna, en donde lo teratológico se apoya antes en lo conductual que en la apariencia física.

2.1. Tradición monstruosa y renovación narrativa

Dentro de las propuestas más innovadoras narrativamente, destacan obras en las que se acoge lo monstruoso de una forma convencional en el marco de una representación actual de los imaginarios folclóricos gallegos tan presentes en su tradición oral y en el cuento fantástico: personajes de ultratumba, meigas o la santa compañía forman parte de este renovado interés por lo insólito y sobrenatural.

La novela de Suso de Toro (2002) *Trece badaladas*, Premio Nacional de Narrativa, desarrolla una intrigante historia sobre los enigmas de la catedral de Santiago, con un Mestre Mateo que se revolvió de su tumba para ajustar cuentas con el presente. Las leyendas sobre el castigo a su sabiduría o los misterios sobre las trece campanadas de la torre Berenguela son algunos de los elementos que componen este thriller que deberá desmadejar Jacobo, el protagonista, y su compañera Celia. Esta novela marcó un modelo que continuaría en

diferentes obras literarias y fílmicas posteriores (Núñez Sabarís 2020). Lo monstruoso aparece, sin embargo, con más fuerza en el proyecto creativo de esta novela: la película *Trece campanadas* (Villaverde 2003)⁵. El misterio de la obra de De Toro da lugar ahora al terror psicológico del filme en que cobra un papel protagonista Mateo (Luis Tosar), el padre de Jacobo. Las apariciones de este famoso escultor de la catedral de Santiago, muerto en extrañas circunstancias, atormentan a su hijo y potencian la intriga del relato, aproximando la narración al cine de terror más convencional y a las corporeidades monstruosas más reconocibles: los muertos que regresan como un castigo de los vivos. La historia de la catedral y Santiago le conceden el contexto místico y legendario que potencian los efectos enigmáticos, aunque con menor intensidad del que tenían en la novela de Toro. Estas sugerencias ancestrales condicionan la monstruosidad de la figura de Mateo, conjugando la concepción más clásica, de la sabiduría y genialidad castigada, como un Frankenstein que procede del más allá, y una constitución más actual, radicada en el terror cinematográfico y en la duda que los tormentos psicóticos de Jacobo introducen acerca de la inestabilidad del eje de lo real/sobrenatural: ¿existen las apariciones de Mateo o son proyecciones del trauma de Jacobo? Vacilaciones que encajan de lleno en lo que Roas (2011) definió como fantástico posmoderno.

En la tradición compostelana también se sitúa el largometraje de animación *O Apóstolo* (Cortizo 2012)⁶. Si Tim Burton es una referencia contemporánea del cine de animación fantástico y monstruoso, Cortizo incorpora también la técnica *stop motion*, utilizada por el cineasta americano, para narrar una historia en la que cobran un notable protagonismo los miedos y misterios más atávicos de la cultura gallega. Incluso, en lo que se refiere a los cuentos de ladrones, ya que el personaje central, Ramón, recién salido de la cárcel, se aloja en una pequeña y tenebrosa aldea del camino de Santiago para recuperar un botín oculto. En vez de eso, se encuentra con que cada día se sacrifica un ser vivo y, por lo tanto, su vida corre peligro. La *Santa Compañía*, que sale de procesión todas las noches, y los siniestros habitantes de la aldea, ejecutores de un ancestral maleficio sobre la comunidad, aportan el elemento sobrenatural y monstruoso. En este caso la máscara efectuará una función potenciadora de los elementos más sombríos de la narración, puesto que las animaciones son efectuadas sobre figuras de silicona, que refuerzan el efecto grotesco, subrayando los rasgos más arquetípicos de su morfología. Los muñecos de Géraldine Chaplin o Luis Oliveira Pico distorsionan y deforman el cuerpo de los actores, subrayando su apariencia más terrorífica. Al entrar en la aldea, como en los cuentos góticos y tradicionales, no solo se entra en otra esfera física, sino temporal. El regreso a un universo ucrónico, medievalizante, hace que los personajes adquieran el tono de fealdad, perversidad y mal cultivado en el arte barroco. Si la cultura posterior a esta época había suavizado las fronteras entre lo humano y lo monstruoso, Cortizo en *O Apóstolo* vuelve a desgajar ambos dominios a través del efecto deshumanizador que la acción de los muñecos ejerce para recuperar esa noción grotesca y sobrecogedora del monstruo.

Los imaginarios más atávicos de lo sobrenatural también se observan en la película de Lois Patiño (2020) *Lúa vermella*⁷, en la que, de nuevo, aparecen las voces del más allá, las sombras, el poder magnético de la luna, las meigas o la invocación de los muertos para elaborar esta propuesta cinematográfica que sobresale por una fotografía que llama la atención por su plasticidad y cromatismo. En este film, donde lo onírico y lo lírico se

⁵ Tráiler: <https://www.youtube.com/watch?v=wKVrwSp8GtK> [consulta 30/3/2022].

⁶ Tráiler: <https://www.youtube.com/watch?v=SJ0X1Fw8p4> [consulta 30/3/2022].

⁷ Tráiler: <https://www.youtube.com/watch?v=ryozupuINSI> [consulta 30/3/2022].

sobreponen a lo narrativo, aparece el tema de los naufragios, una tragedia que periódicamente ha asolado y asola la costa gallega. En este caso, se simboliza con un monstruo marino, una bestia, de color rojo que tiñe toda la ría, como una criatura, que está entre lo físico y lo imaginado, entre lo expresable y el tabú.

En un entorno similar, aunque montañoso, se ambienta *Trinta lumes*⁸, de Diana Toucedo (2017), entre la ficción y el documental. Está situada en una de las aldeas de la sierra de O Courel, en la que ya solo viven treinta familias. La niña Alba llega con su familia el día de Todos los Santos y la estancia supondrá un viaje iniciático y de aprendizaje en el que convive la realidad con la magia y el mundo de los vivos con el de los muertos, en un mundo rural que está a punto de desaparecer. En este caso, lo monstruoso es más inducido e imaginado que representado y, por la vía de lo sobrenatural e insólito, se aborda una realidad —el despoblamiento del rural— y con él la desaparición de una cosmovisión y una cultura secular.

El mensaje sobre una naturaleza en riesgo también se aborda en el cómic de Miguelanxo Prado (2020) *O pacto do Letargo*, que se construye en un término intermedio entre lo mágico y maravilloso. Ambientada también en Galicia, los enigmas que se van construyendo a lo largo del relato concluyen en una lucha, con un mensaje sobre la devastación de la Tierra en el que pugnan las fuerzas del bien y el mal, representadas por seres mitológicos del mundo de la «Magia», que poblaron anteriormente el planeta: los «puros» y los «demos» (demonios), respectivamente. La convivencia entre magos y humanos en Gaia, la Tierra, fue armoniosa hasta que los primeros, que fueron poco a poco desapareciendo, se mezclaron con los humanos o durmieron indefinidamente, con la condición de que los humanos respetasen el pacto de Letargo: conservar la tierra y no devastarla. Esta infracción del pacto hace que los magos se levanten de sus lechos subterráneos para librar una lucha entre los «demos», que quieren devastar a los actuales habitantes de la Tierra, y los «puros», que quieren protegerlos.

Entre los primeros está la figura monstruosa del Xamaín, que quiere vengarse de esos seres corruptibles y corruptos que son los humanos. Prado incorpora, en este caso, los misterios, que persigue un joven investigador de la Facultad de Historia de la Universidad de Santiago de Compostela, que lo llevarán a perseguir el «tríscele», un talismán con poderes —de origen celta—, objeto de deseo de los personajes de la historia, ya que es un mapa que contiene cifrados los puntos secretos donde yacen los mágicos durmientes.

La lucha entre las dos fuerzas será llevada al límite en un juego en el que la anagnórisis desempeña un papel importante. En este caso, las máscaras son la corporeidad humana en la que los magos se transfiguran para pasar desapercibidos entre los primeros. En el desenlace, veremos su verdadera naturaleza física y moral, entre el duende y el macho cabrío (asociado al demonio en el folclore gallego). En la configuración de los magos de *O pacto do Letargo* hay una dinámica paradójica, ya que su morfología alude a la división ancestral entre monstruo y humano, pero aquellos representan las esencias de una humanidad, que se ha perdido y corrompido. En términos foucaultianos, la metamorfosis y el desvío de lo natural estaría antes representada por los humanos que por la pureza ética de algunos magos.

2.2. Las máscaras del monstruo contemporáneo

Os monstros tornaram-se quotidianos não apenas porque a violência e o mal, a anomalia em geral, se banalizaram [...] mas porque, ao contrário, o domínio tradicional da anomalia se contraiu: há cada vez

⁸ Tráiler: <https://www.youtube.com/watch?v=4isw6CMwvkQ&t=30s> [consulta 30/3/2022].

menos monstruos entre os homens reais cujas patologías (auténticas ou ideolóxicas) se encontran clasificadas cada vez máis longe do dominio teratolóxico. (Gil 2006: 13).

Las obras que acabamos de analizar se situaban en la borrosa frontera entre lo real y lo fantástico, lo que favorecía, como hemos visto, la incorporación de personajes o figuras insólitas, más reconocibles dentro de las galerías habituales de lo monstruoso: fantasmas, bestias o demonios.

Nos centraremos ahora en la monstruosidad contemporánea, también posmoderna, en la medida que su ontología es menos estable y arquetípica. Los trazos del monstruo ya no se centran ahora tanto en sus trazos físicos —en sus particulares amorfosidades o anormalidades—, sino en sus aberrantes conductas. Las ficciones contemporáneas nos han dado abundantes ejemplos de ello, sobre todo en el cine o la televisión, en la que resulta más llamativa la poderosa convivencia entre la normalidad y el terror. Arthur Fleck (*Joker*), Tony Soprano (*The Sopranos*) o Walter White (*Breaking Bad*) representan este tipo de personaje.

En las novelas y series gallegas de los últimos años que analizaremos también nos encontramos con perversidades semejantes y con modelos narrativos exitosos en el panorama internacional. En ellas, se verifica, en algunos casos, el papel de la máscara como sello del horror que la aparente normalidad esconde.

Tal como hemos señalado, la ficción policial o detectivesca ha dejado de ser únicamente un juego de averiguación para incorporar trazos más oscuros que van al corazón de los traumas sociales y políticos actuales. Esta función cronística que ha adoptado la ficción negra —no por casualidad muchos de sus autores proceden del periodismo— ha puesto el acento en preocupaciones colectivas como la explotación sexual de menores o los feminicidios. El asesinato individual será con frecuencia la ventana que permite adentrarse en las trastiendas ocultas a la opulencia bienpensante de las sociedades actuales.

Iniciando este recorrido por la literatura, la desaparición de una mujer joven, Mónica Andrade, es el punto de partida de la última novela de Domingo Villar (2019), *O último barco*. Como es habitual en la obra del escritor vigués, el caso será responsabilidad del inspector de policía Leo Caldas. La trama transcurrirá entre Vigo, sobre todo en la Escuela de Artes y Oficios, donde trabaja Mónica, y la parroquia de San Xoán de Tirán, en el municipio de Moaña, al otro lado de la ría, donde vive la desaparecida. La resolución del caso permitirá descubrir otros delitos atroces, que colateralmente afectarán a Mónica Andrade.

El paradero desconocido de la chica abre, dentro de la lógica del enigma de la habitación cerrada —un número limitado de sospechosos— un abanico no muy amplio de posibles responsables. Jugará un papel importante en la construcción de la intriga la ocultación del rostro, mediante una máscara. Uno de los inculpados, en primera instancia, al que apuntan varios indicios será Camilo Cruz, un chico con autismo, vecino y amigo de Mónica. A pesar de que todo apunta a su responsabilidad, su habilidad para dibujar de manera fiel la realidad será indispensable para avanzar en las investigaciones. Como en el clásico literario y cinematográfico *Matar a un ruiseñor*, se reflexiona sobre la escasa tolerancia de las sociedades hacia lo que se desvía de la norma. También aquí lo monstruoso no está en lo excepcional de las capacidades, sino en lo abyecto de los comportamientos, asumiendo una mayor abertura de las civilizaciones actuales a los nuevos sujetos de la historia, señalados por Tucherman (2012) y una mayor aceptación de la heterogeneidad de género, física o intelectual.

Otra novela ambientada en Vigo y sus alrededores será *Un lume azul*, de Pedro Feijoo (2019), que también incorpora a la narración horribles crímenes. Ahora será una serie de asesinatos de ancianos respetables que son torturados hasta la muerte. Feijoo incorpora por primera vez en su universo literario al inspector de policía Mateo, para hacerse cargo de la

investigación. Sus indagaciones hacen emerger la podredumbre social y desenmascarar respetabilidades intachables de la ciudad, siempre en el plano del universo creativo del autor. Las citas de la *Divina Comedia* que abren cada uno de los capítulos pretenden enfatizar esta incardinación secular del mal, por vía de las complicidades intertextuales. La narración desvela una poderosa y oculta trama de explotación infantil, bajo el paraguas de las instituciones caritativas, abordando un motivo recurrente —quizás en exceso— de los thrillers literarios y televisivos contemporáneos: el mecanismo del delito que se ramifica en la política, judicatura, policía o periodismo como una barrera contra la que choca una y otra vez la investigación.

Los asesinatos encierran, a su vez, un mensaje que permitirá ir haciendo converger la crueldad del castigo con la monstruosidad de los delitos. Será, sin embargo, como advierte Gil (2006), nuestro comportamiento demasiado humano lo que explicará semejantes atrocidades.

En las dos novelas policiales de Arantza Portabales, *Beleza vermella* (2019) y *A vida secreta de Úrsula Bas* (2021), la máscara, como en las obras de Pedro Feijoo, viene dada por la apacible, anodina y ejemplar vida de las clases medias que la protagonizan, en las que el crimen resulta un insospechado acto.

En la primera se trata del asesinato de la niña Xiana Alén, con indicios de abuso sexual, y en el segundo, el secuestro, en primera instancia, de la escritora de éxito Úrsula Bas, que poco a poco se va relacionando con una desaparición de otra mujer ocurrida años antes en Pontevedra. Aunque su papel en la trama no sea muy importante, es preciso destacar que será una foto de Carnaval la que llevará a los policías Santi Abad y Ana Barroso a descifrar el enigma de *Beleza vermella*. La novela se conduce a través de una siniestra trama que conjuga lo policial y psicológico y que pone de manifiesto el lado monstruoso y terrorífico del *Doppelgänger*. En la segunda novela, la figura del doble y los juegos de identidad acerca del misterioso Nico, que está aparentemente detrás de los raptos de ambas mujeres, constituye también el principal enigma de la narración.

Las dos últimas obras que analizaremos son dos series televisivas en las que la máscara adoptará ahora un papel determinante en la ocultación de los monstruos contemporáneos que estamos analizando; también en la idea de la frontera y lo monstruoso asociado a una geografía lejana y excéntrica, tal como señalamos anteriormente. Como en los clásicos del género, en ambas producciones una detective foránea llega a una lejana y apartada comunidad donde predomina lo insólito y enigmático, que terminará llevando a lo aberrante.

La primera de ellas, *O sabor das margaridas*⁹, se convirtió en un fenómeno singular del audiovisual gallego, ya que, a partir de su incorporación a la plataforma Netflix alcanzó una amplia audiencia internacional. Después de su estreno en la Radio Televisión de Galicia, su inclusión en el catálogo de Netflix propició que pudiese verse en 180 países, preservando la versión original en gallego, y se situó como la séptima serie de habla no inglesa más vista en Irlanda y el Reino Unido (Vizoso 2019). Esta primera temporada está ambientada en una pequeña villa de Galicia, cuyo nombre y ubicación desconocemos. En la segunda temporada se le pondrá nombre —Murias— y sabremos que está ubicada en la provincia de Lugo. A Murias llega la agente de la guardia civil Rosa Vargas para investigar el asesinato de varias chicas, en lo que parece ser obra de un asesino en serie. Poco a poco iremos sabiendo también que la motivación principal de la agente es aclarar la desaparición de su hermana, ocurrida años antes en ese mismo pueblo.

⁹ Tráiler de la primera temporada: <https://www.youtube.com/watch?v=Pz2GlaFG4TA> [consulta 30/3/2022].

Esta primera temporada se sitúa en el género del thriller rural, con elementos que evocan clásicos televisivos como *Twin Peaks* o la primera temporada de *True Detective*. Algunos indicios apuntan a elementos satánicos, que no dejan de ser un simple *mcguffin* de la trama. Como en la novela de Pedro Feijoo, iremos descubriendo desgarradores episodios de prostitución, abusos y pederastia cubiertos sobre el tupido manto de silencio que se extiende sobre Murias.

Al igual que en la obra del escritor vigués, los episodios de la segunda temporada abren también con citas de la *Divina Comedia*. En esta parte, la trama ya no se sitúa en la rural Murias, sino en la ciudad de Lugo —como advierten los planos generales de exteriores, donde se ubica la comandancia de la Guardia Civil—, además de en Monforte de Lemos y en las bellas y turísticas estampas de la *Ribeira Sacra* (la Diputación de Lugo colaboró con la producción de la segunda temporada de la serie). La trama da un salto respecto a la primera, incluida la identidad de la protagonista, que será ahora Eva Mayo (este cambio queda explicado en el último capítulo de la primera temporada), obedeciendo a planteamientos más convencionales del género negro, incluso con características del cine *gore*¹⁰. Se presenta desde el inicio la red de prostitución, secuestros y explotación, con altas dosis de sadismo y violencia. En su ejecución y en la consolidación del enigma tienen una función importante las máscaras, que acrecientan el satanismo de las prácticas sexuales y la erotización de la mujer. Simbolizan, además, el delgado hilo que separa lo aceptable socialmente y la putrefacción más absoluta. Entre la ocultación de la identidad del autor de los primeros asesinatos —cooperantes de la banda cruelmente ejecutados— se introduce la duda acerca de si resultan ajusticiados por parte de la trama mafiosa para garantizar el silencio o si se trata de un ajuste de cuentas de Eva Mayo en los momentos de amnesia que su esquizofrenia le produce. Se introduce, de nuevo, la perspectiva intrigante del doble y la transmutación de la personalidad, cultivada en los clásicos de Frankenstein o el Doctor Jekyll / Mr. Hyde.

Las máscaras protagonizan la escena final, una tenebrosa ceremonia con tintes sacrificiales, mezcla de baile de disfraces y orgía. Concluye la escena con un contundente alegato feminista de Eva Mayo, reforzando el mensaje político, ya presente en la primera temporada, pero tal vez menos explícito.

Máscara y carnaval también juegan un papel importante en la serie *Néboa*, de ocho capítulos¹¹. Emitida por Radio Televisión Española fue producida por Voz Audiovisual (la productora de la corporación *Voz de Galicia*), con un reparto mayoritariamente gallego. El protagonismo de la investigación recae también en dos mujeres, la inspectora de la Guardia Civil Mónica Ortiz (Emma Suárez) y la teniente Carmela Souto (Isabel Naveira). Néboa es el nombre de la isla en el que tienen lugar los hechos. Allí llega de Madrid Mónica Ortiz, acompañada de su hija, Vega Alonso, para investigar el asesinato de Ana Galmán, una chica de la isla. El cuerpo de Ana aparece en una gruta cerca del mar, con signos de violencia sexual y con el rostro cubierto con una máscara de madera del urco, un can enorme, de la mitología gallega, que augura la muerte. El asesinato tiene lugar el martes de Entroido y el urco, al igual que había hecho en los años veinte, deja sobre su víctima la siniestra máscara como sello de su autoría. En este caso, al igual que en el *joker*, la máscara, más que una estrategia de ocultamiento supone que emerja el yo más profundo del monstruo y se active su personalidad perversa y letal.

¹⁰ Tráiler de la segunda temporada: https://www.youtube.com/watch?v=5cDK_W7dP78 [consulta 30/3/2022].

¹¹ Tráiler: <https://www.youtube.com/watch?v=kH3dkLcvmM8> [consulta 30/3/2022].

A medida que avanza la serie crecen las víctimas del urco y la inspectora Ortiz se apoya en los agentes de la guardia civil de Néboa, en la que destacará su complicidad con la agente Carmela Souto. Al igual que en la primera temporada de *O sabor das margaridas* son muchos los silencios que predominan en la isla, exigidos por la familia Ulloa, caciques y narcotraficantes a quienes la mayor parte de los habitantes le deben favores o les temen. Sin embargo, más que en los delitos materiales, la historia del urco se explica por atavismos familiares, por monstruos en los que la pulsión depredadora de la sangre puede más que la razón.

Se introducen también preocupaciones sociales latentes, como el maltrato sufrido por Vega, en una relación anterior y la dependencia que todavía siente por su anterior pareja, y se rescatan algunos elementos tradicionales del folclore gallego, como el propio urco o los amuletos que refuerzan el misterio de esta nebulosa isla del Atlántico. A pesar de las apariencias, ninguna fuerza teratológica explicará la acción del mal y sí las monstruosidades de rostro muy humano.

Con *Néboa* concluimos el repaso por las expresiones monstruosas del *noir* gallego, en que la máscara ejerce a menudo una función importante. Si la ficción negra, literaria o audiovisual, es la crónica social de nuestros días, en los ejemplos señalados se percibe una notable sensibilidad con cuestiones perentorias de nuestras civilizaciones. Además, se recuperan escenarios locales para contar historias globales que puedan interesar a lectores o audiencias internacionales. Quizás sea ese el punto fuerte, pero a la vez también el más débil, de las producciones analizadas, ya que cabe preguntarse si las tramas ideadas obedecen a la exploración de modelos narrativos exitosos, digeribles al entretenimiento y fácilmente exportables, más que a un relato reconocible de las comunidades locales en las que se asientan.

En todo caso, resultan formas y figuras habituales del monstruo o lo monstruoso, ya sea en su tratamiento más tradicional (demonios familiares, bestias marinas o magos iracundos) o posmoderno (pederastas, asesinos en serie o sádicos), aunque porten máscaras en las que parezcan gozar de la exhibición/ocultación que llevan a cabo en las sociedades en que actúan.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALDROVANDI, Ulisse (1642): *Monstrorum historia. Cum paralipomenis historiae omnium animalium*. Bologna: N. Tebaldini.
- BESSA-LUÍS, Agustina & Graça MORAIS (2007): *As Metamorfoses*. Lisboa: Dom Quixote.
- CALDAS, Manuel DE CASTRO (1987): *A Figura e o Corpo: O regime da figura nos «monstros» de Picasso, 1925-1932*. Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda.
- CANCELA, H. G. (2020): *A humanidade dos monstros*. Lisboa: Relógio D'Água.
- CORTIZO, Fernando (director) (2012): *O Apóstolo* [película]. Artefacto Producciones.
- COURTINE, Jean-Jacques & Claudine HAROCHE (s.f.): *História do Rosto - Exprimir e calar as suas emoções (do século XVI ao início do século XIX)*. Tr. de A. Moura. Lisboa: Teorema.
- DE MAN, Paul (1979): "Autobiography as De-facement". *MLN - Comparative Literature* 94/5, 919-30.

- ECO, Umberto (dir.) (2007): *História do feio*. Tr. de A. Maia da Rocha. Difel.
- FEIJOO, Pedro (2019): *Un lume azul*. Vigo: Xerais.
- FOUCAULT, Michel (1991): *As palabras e as coisas*. Lisboa: Edições 70.
- GIL, José (2006): *Monstros*. Tr. de J. L. Luna. Lisboa: Relógio D'Água.
- GONZÁLEZ MILLÁN, Xoán (1996): *A narrativa galega actual (1975-1984). Unha historia social*. Vigo: Xerais.
- HOMERO (2003): *Odisseia*. Tr. de Frederico Lourenço. Lisboa: Cotovia.
- HUETE, Cristina (2020): "La Galicia negra, escenario mundial de series". *El País*. 16 de abril, <https://elpais.com/television/2020-04-15/la-galicia-negra-escenario-mundial-de-series.html> [consulta 30/3/2022].
- JABER MARTÍNEZ, Ghaleb *et al.* (directores) (2018). *O sabor das margaridas* [serie de televisión]. España: CRTVG, CTV.
- KAPPLER, Claire (1980): *Monstres, démons et merveilles à la fin du Moyen âge*. Paris: Payot.
- LASCAULT, Gilbert (1973): *Le Monstre dans l'art occidental (un problème esthétique)*. Paris: Klincksieck.
- LYCOSTHENES, Conrad (1557): *Prodigiorumac ostentorum chronicon*. Basel: Heinrich Petri.
- MANGUEL, Alberto (2003): *Leer imágenes – una historia privada del arte*. Tr. C. J. Restrepo. Madrid: Alianza Editorial.
- MANGUEL, Alberto (2019): *Monstros fabulosos: Drácula, Alice, Super-homem e outros amigos literários*. Lisboa: Tinta da China.
- MIKKONEN, Kai (1996): "Theories of metamorphosis: from metatrophe to textual revision". *Style* 30/2, 309-40.
- MORAIS, Xosé *et al.* (directores) (2020): *Néboa* [serie de televisión]. España: RTVE / Voz Audiovisual
- NÚÑEZ SABARÍS, Xaquín (2020): *Cartografías da novela galega contemporánea*. Vigo: Galaxia.
- PATIÑO, Lois (director) (2020): *Lúa vermella* [película]. España: Zeitun Films / Amanita Films.
- PIATTI, Bárbara (2017): "Literary cartography: mapping as method". En A. Engberg-Pedersen (ed.): *Literature and Cartography. Theories, Histories, Genres*. Cambridge, MA / London: The MIT Press, 45-72.
- PORTABALES, Arantza (2019): *Beleza vermella*. Vigo: Galaxia.
- PORTABALES, Arantza (2021): *A vida secreta de Úrsula Bas*. Vigo: Galaxia.

- PRADO, Miguelanxo (2020): *O pacto do Letargo: o tríscele roubado*. Pontevedra: Retranca Editora.
- RIBEIRO, Eunice (2008): “Poéticas do Retrato: O desgaste das imáxens”. *Diacrítica* 22/3: 265-322.
- ROAS, David (2016): *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*. Madrid: Páginas de Espuma.
- SÁNCHEZ MESA, Domingo & Jan BAETENS (2017): “La literatura en expansión: intermedialidad y transmedialidad en el cruce entre la literatura comparada, los estudios culturales y los *new media studies*”. *Tropelías. Revista de la Literatura y Literatura Comparada* 27, 6-27.
- SCOLARI, Carlos Alberto (2013): *Narrativas transmedia: Cuando todos los medios cuentan*. Barcelona: Deusto Ediciones.
- TORO, Suso DE (2002): *Trece badaladas*. Vigo: Xerais.
- TOUCEDO, Diana (directora) (2017): *Trinta lumes* [película]. España: Lasoga Films.
- TUCHERMAN, Ieda (2012): *Breve história do corpo e de seus monstros* Lisboa: Vega [3.^a ed.].
- VILAVEDRA, Dolores (2010): *A narrativa galega na fin de século. Unha ollada crítica dende 2010*. Vigo: Galaxia.
- VILLAR, Domingo (2019): *O último barco*. Vigo: Galaxia.
- VILLAVERDE, Xavier (director) (2003): *Trece campanadas* [película]. España: Tornasol Films / Continental / Castelao Productions / Ensueño Films.
- VIZOSO, Sonia (2019): “El milagro del ‘thriller’ gallego que nadie quería y que triunfó en Netflix”. *El País*, 8 de diciembre. https://elpais.com/cultura/2019/12/06/television/1575641850_170507.html. [consulta 30/3/2022].
- WEBSTER AYUSO, Julia (2021): “Galician noir: how a rainy corner of Spain spawned a new TV genre”. *The Guardian*. 3 de marzo. <https://www.theguardian.com/world/2021/mar/03/galician-noir-how-a-rainy>. [consulta 30/3/2022].