

Monstruosidad, drogadicción y asesinato en dos narraciones puertorriqueñas

Monstrosity, drugs and murder in two Puerto Rican stories

*Felipe Oliver**

Resumen

El Killer (2007) de Josué Montijo, y el cuento “Guantes de látex” (2008) de Francisco Font Acevedo, desarrollan un nudo argumental similar: el asesinato sistemático de los adictos a la heroína que pululan en San Juan de Puerto Rico. Ambas narraciones recurren además a la imagen del monstruo para representar al adicto, lo que inevitablemente conduce a las siguientes preguntas: ¿Cómo o de qué manera el adicto llegó a convertirse en el monstruo posmoderno? ¿Cuál es la problemática extraliteraria que posibilita la representación del adicto desde las señales de la monstruosidad? Este trabajo intenta responder a dichas preguntas.

Palabras clave: Literatura puertorriqueña, monstruosidad, drogadicción, violencia, José Montijo, Francisco Font Acevedo.

Abstract

El Killer (2007) by Josué Montijo and the story “Guantes de Latex” (Latex gloves) (2008) by Francisco Font Acevedo, develop a central similar plot: the systematic murder of heroin addicts who swarm in San Juan de Puerto Rico. Both stories also turn to the image of the monster to represent the addict, which inevitably leads to the following questions: How or in what way did the addict become the postmodern monster? What is the extra-literary problem that allows the representation of the addict from the signals of monstrosity? This paper tries to answer these questions.

Keywords: Puerto Rican Literature, monstrosity, drug addiction, violence, José Montijo, Francisco Font Acevedo.

* Doctor en literatura de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Actualmente trabaja como profesor e investigador en el Departamento de Letras Hispánicas de la Universidad de Guanajuato. Es vocero del Cuerpo Académico “Estudios de poética y crítica literaria hispanoamericana” y Coordinador Académico de la Maestría en Literatura Hispanoamericana. Cuenta con dos libros publicados. zamboliver@hotmail.com

Dos narraciones puertorriqueñas recientes desarrollan un nudo argumental similar: el asesinato sistemático de los tecatos¹ que pululan en San Juan. Me refiero a la novela *El Killer* (2007) de Josué Montijo, y el cuento “Guantes de látex” (2008) de Francisco Font Acevedo. Ambas narraciones recurren además a la imagen del monstruo para representar al adicto, justificando hasta cierto punto los asesinatos. El adicto, al parecer, puede y deber ser destruido. Pero, ¿cómo o de qué manera el adicto llegó a convertirse en el monstruo posmoderno? ¿Cuál es la problemática extraliteraria que posibilita la representación del adicto desde las señales de la monstruosidad? A continuación algunas reflexiones.

En *El Killer*, el asesino es un estudiante de letras llamado Juan Benito Aybar, que súbitamente decide comenzar a asesinar a los adictos aduciendo un motivo simple y contundente:

Me siento sofocado, aborrecido y cansado de tanto verlos en la calle con sus caras de muertos, de mártires quemados por el sol, con sus brazos cundidos de llagas, el olor desagradable, los andrajos y ese insaciable apetito intravenoso que los hace pedir dinero donde quiera (Montijo, 2007, p. 8).

Desde la óptica de Juan Benito, el asesinato de diecisiete tecatos responde a una necesidad de sanidad social. La capital de la isla se revela a sus ojos como un espacio invadido por una horda de monstruos. De hecho, en el diario en el que registra sus crímenes establece una especie de demonología que conviene recuperar:

Los hay de mil colores, formas y olores. Desde los recién estrenados – nuevos en el menester– con ropa limpia y brazos sanos, caminando con aspecto saludable y cierta vitalidad. Otros, ya metidos de lleno en el vicio duro de la heroína, actúan lentos, nerviosos, midiendo el tiempo bajo la dictadura de la angustia que el deseo procura. Oxidados, molidos, con los brazos picados y arratonados por las fauces de la infección. Largos cayos cruzan por sus antebrazos, prietos, chamuscados por la misma aguja que se repite y revienta la carne cauterizada por tanto pinchazo.

1 Localismo boricua que designa peyorativamente a los drogadictos.

Piernas destrozadas, supurando líquidos amarillos, con boquetes que si te fijas bien miras hasta el hueso. El tuétano sabe a químico. Coño. Son los signos más elocuentes del abismo de la carne. Sus miradas se alzan como mórbidas punzadas de jeringas embotadas. Monstruos entre monstruos (Montijo, 2007, p. 85).

Lejos de victimizar a los adictos, establece una tipificación a partir del grado de monstruosidad reflejado en sus cuerpos. No es posible humanizar al adicto, la única imagen que permite representarlo es la del monstruo que física y simbólicamente se toma la ciudad.

La representación del adicto desde los signos de la monstruosidad es recuperada por Francisco Font Acevedo en el cuento “Guantes de látex”:

Al llegar a la altura de un pequeño centro comercial, viré hacia la izquierda y me interné en esa zona mestiza entre Villas de Berwind y Country Club. Aquellas calles parecían haber sido arrasadas por un carnaval. Los que pululaban por allí no pueden llamarse personas; eran monigotes esperpentos, figuras demacradas y viciosas. Un tipo que no había visto tijera y jabón en meses empujaba un carrito de compras lleno de cachivaches. Una pareja con ropas de los años setenta usaba un paraguas como mampara para compartir una misma aguja. Un trío de hijos de puta con cerveza en mano discutían a grito limpio y le hacían gestos obscenos a una prostituta reseca y en los puros huesos. Cúmulos de basura dondequiera decoraban las aceras. Aquellas calles eran la pesadilla de la ciudad (Font, 2008, p.12, 13).

Monigotes, esperpentos, figuras demacradas que no pueden llamarse personas; he aquí una descripción tan contundente que no necesita un comentario. El narrador de “Guantes de látex” es un exitoso hombre de negocios, marido y padre “ejemplar”, que mensualmente secuestra a una adicta para conducirla después a su casa, en donde es torturada y asesinada con la activa colaboración de su familia. “Noche familiar” recibe el ritual que congrega a padres e hijos en una celebración en donde el monstruo es destruido con la mayor cuota de violencia posible.

Ahora, el que el monstruo refleje horror y rechazo al interior de la burguesía no puede sorprendernos. Como veremos a continuación, el

monstruo en la literatura es el signo por excelencia para representar la crisis social generada por la modernidad. Llegado a este punto, es inevitable emprender un pequeño repaso por la historia de la literatura fantástica.

Al respecto, recordar la tesis de Roger Caillois sobre las relaciones recíprocas y continuas entre el género maravilloso, la literatura fantástica y la ciencia ficción es buen punto de partida. De acuerdo con el francés, la literatura maravillosa en Occidente debe entenderse en el marco de un mundo trascendental que aún no había sido codificado, traducido y en última instancia racionalizado por la secularización de las instituciones y la emergencia de un nuevo dios encarnado en los saberes de la ciencia (Caillois, 1970). El hombre pre-moderno desplegaba su experiencia en un entorno en donde la magia, el mito y el milagro aún no habían sido desterrados, por lo que el prodigio formaba parte de la vida diaria (Caillois, 1970). En la literatura maravillosa “el espanto que proviene de la violación de las leyes naturales no tiene ningún lugar” (Caillois, 1970, p. 21), por la sencilla razón de que lo que ahora entendemos como violación constituía entonces la norma. Situación que habría de cambiar radicalmente en los siglos venideros con el acelerado desarrollo de la ciencia y la irrupción de un nuevo paradigma en donde lo verificable demarca la frontera entre lo posible y lo imposible.

Así, el hada madrina, la varita mágica y la lámpara maravillosa fueron paulatinamente desterradas del archivo de la literatura para dar paso al fantasma y al juego con el miedo. En efecto, una vez instalado el nuevo orden, la literatura fantástica surgió como una rebelión contra un mundo demasiado plano en donde la ciencia pretendía sin éxito dar cuenta de todos los fenómenos. En los siglos XVIII y XIX, el fantasma se adueñó de la literatura para recordarle al lector que el mundo que suponía del todo clasificado aún escondía misterios inexplicables. Dicho con otras palabras, el evento sobrenatural muestra la vulnerabilidad

de la ciencia, siendo entonces inevitable que el hombre, despejado de todas sus certezas, experimente temor.

Por último, la Revolución Industrial y el fuerte e inmediato impacto que tuvo en el desarrollo de nuevas tecnologías posibilitó un nuevo paradigma en donde la ciencia misma dejó de inspirar confianza y, por el contrario, se convirtió en el agente mismo del miedo. Tal sería, de acuerdo a Caillois (1970), el origen y propósito de la ciencia ficción. Por dar un simple ejemplo conocido, hace apenas unas décadas, James Cameron se anotó su primer gran éxito cinematográfico plateando un futuro cercano en donde la máquina se revela en contra del hombre. El desarrollo tecnológico actualiza el repertorio literario de prodigios, monstruos y criaturas, y modifica la sensación afectiva –cotidianeidad, miedo, lástima–, que su simple presencia generan en el lector.

La lectura de Caillois, en términos generales, es congruente. Puede desde luego objetarse que la irrupción de un nuevo género no suplantó de manera definitiva a su predecesor. La literatura maravillosa hoy goza de una envidiable salud, y la ciencia ficción no supuso de ningún modo el fin del relato fantástico. Unificar la literatura maravillosa, la fantástica y la ciencia ficción como las distintas fases evolutivas de un mismo y único “macrogénero” es peligroso, en la medida en que ignora las evoluciones específicas que surgen al interior de cada subgénero.

A pesar de todo, la relación que lo maravilloso, lo fantástico y el relato de anticipación guardan respectivamente con la ciencia parece difícil de rebatir. Especialmente cuando ponemos el énfasis en la ciencia ficción y en uno de sus temas predilectos: la creación artificial de la vida y la creación de vida artificial. En ese sentido, podríamos incluso trazar una genealogía histórica que, siempre a partir de los nuevos avances de la ciencia, va del monstruo creado a partir de materia inanimada al autómatas, de este al robot y del robot al cyborg. Por último, la ingeniería genética y la investigación de las células madre abrió el campo para que el clonado irrumpiera en gloria y majestad.

Caillois (1970) pone el centro de atención en la crisis de la modernidad originada por el cambio de paradigma de lo trascendente a lo inmanente. Si en sus orígenes la ciencia ofreció una alternativa al temor por la trascendencia que el poder explotó en beneficio propio a través de la magia, la superstición y finalmente la religión, la inmanencia de la ciencia pronto dejó de inspirar certeza para inspirar temores indescriptibles. Por consiguiente, el monstruo es el resultado de la crisis de la modernidad. Ahondemos en esta dirección.

De acuerdo con Michael Hardt y Antonio Negri (Hardt & Negri, 2000), en su conocido trabajo *Empire* (2000), la modernidad es resultado de la tensión entre la revolución humanista de un deseo inmanente que intenta liberar al hombre de la explotación laboral y la manipulación ideológica, y una contrarrevolución de carácter absolutista que pretende regular el conflicto para someter a la masa mediante nuevos discursos trascendentes (la nación, el pueblo, la civilización, la sociedad libre...). El conflicto, al parecer irreconciliable, encontró su resolución a través del imperialismo, que permitió la liberación del hombre europeo a costa de la explotación del otro. Esta contradicción generó una crisis permanente que es, en sí, el sello distintivo de la modernidad. Bajo este punto de vista, el experimento fallido de un científico loco y/o egocéntrico, y cuyo paradigma por excelencia es el monstruo creado por el Dr. Frankenstein, pone sobre el tapete el problema moral e incluso teológico del desarrollo tecnológico. La criatura, amorfa y grotesca, supone la prueba tangible que reafirma la dimensión trascendente que el hombre moderno se obstina en refutar. Dicho con otras palabras, el monstruo debe reflejar en su corporeidad las señales de la degradación política, económica, teológica y social de su época.

Afirmar que el monstruo es el resultado de la crisis de la modernidad no constituye ninguna novedad. Sin embargo, y aquí es donde me interesa profundizar, la lectura no puede estancarse en la dimensión ideológica, en el temor y la amenaza que el cambio de paradigma inspira a las clases sociales dominantes. Los “descendientes directos”

del monstruo como el robot, el cyborg o el clonado, tienen mucho que decir al respecto a los modos de producción económica propios del capitalismo. Si el monstruo creado por Frankenstein en el siglo XIX es un amasijo amorfo y grotesco de jirones humanos que contrasta con la aparente perfección del cyborg y/o el clonado del relato de anticipación del siglo XX, no debe entenderse únicamente como el perfeccionamiento de la ciencia que permite, a un siglo de distancia, evadir los errores que malograron los experimentos anteriores.

La perfección del cyborg y el clonado representa, ante todo, un nuevo estadio de la crisis de la modernidad en donde importa muchos menos jugar a dios que aumentar por cualquier medio el capital. El problema, moral en sus orígenes, muy pronto se volvió netamente económico. Cualquier lector podría citar por lo menos un texto literario construido en torno al desarrollo de una supuesta sociedad perfecta en donde las máquinas, los androides o los humanoides posibilitan el crecimiento ininterrumpido y pacífico de la producción de bienes y servicios (hasta el momento, claro, en que la vida artificial alcanza un grado tal de sofisticación que adquiere autoconciencia y se revela en contra de su creador).

Por ahora, baste con recordar que una de las características esenciales del “mundo feliz” imaginado por Aldus Huxley, consiste en la clonación de obreros genéticamente diseñados para aceptar la explotación con pasividad. Mediante la ingeniería genética, el capital aumenta sin necesidad de desplazar los conflictos sociales a las regiones marginales, a las colonias. En la novela de Huxley, el espacio que ha quedado fuera de la “sociedad perfecta” es considerado como simple naturaleza, salvaje y carente de interés, y no como el “patio trasero” lleno de potenciales esclavos nativos destinados a liberar al obrero local de la explotación. La utopía consiste en la posibilidad de imaginar la expansión del capital sin el subsecuente conflicto civil, en despojar a la modernidad de su componente congénito: la crisis.

Ahora, el colapso de la modernidad no necesariamente supone la extinción de los monstruos literarios. Al contrario, han regresado a la literatura (o mejor dicho nunca salieron de ella), para representar ahora la crisis de la posmodernidad. Recuperando una vez más a Hardt y Negri (2000), el tránsito de la modernidad a la posmodernidad implica esencialmente la disolución del imperialismo y la subsecuente emergencia del imperio. En efecto, en la actual fase de la expansión del capital, los antiguos imperialismos, en su momento delimitados geográficamente a pesar de su vastedad a través de múltiples fronteras, y política y culturalmente diferenciados y legitimados desde la subjetividad del estado-nación, comienzan a desdibujarse gracias a la paulatina interrelación y globalización de los procesos de producción económica y de la unificación de los marcos jurídicos que regulan dichos procesos.

El imperio se define entonces como una red omnipresente que interviene y dirige prácticamente todas las esferas de la vida contemporánea, desde la creación de la vida y la subjetividad, hasta la administración de la ley y la producción de bienes y servicios. El imperio está en todas partes y al mismo tiempo en ninguna. Y su componente congénito, la crisis, es también omnipresente, pues no existe ahora la posibilidad de trasladar el conflicto a otro lugar. De ahí que Puerto Rico sea tan oportuno como cualquier otro espacio para pensar los avatares del mundo contemporáneo.

El imperio es incapaz de dividir a la población en “ciudadanos libres” y sujetos explotados. Por lo tanto, la única manera efectiva de expandir el capital consiste en la inclusión de toda la población en la producción de bienes y servicios. Hoy todos formamos parte del imperio, todos sufrimos de la explotación y las diferencias se reducen a una cuestión de grado.

Esta digresión, acaso algo larga, ha sido necesaria para entender por qué el tecato ha sido revestido con las señas unívocas de la monstruosidad en las narraciones puertorriqueñas que ahora nos

convocan. Más concretamente, por qué el tecato es la figura idónea para representar, desde la monstruosidad, la crisis en la posmodernidad. Si el clonado se convirtió en el obrero perfecto que aumentaba el capital sin necesidad de recurrir a la explotación, el adicto es su antítesis por razones más o menos obvias: una vez que la adicción alcanza su punto más álgido se convierte en un sujeto incapaz de producir, pues ningún beneficio puede extraerse de su cuerpo.

Hace ya varias décadas Walter Benjamin identificó la paradoja del obrero moderno al señalar su imposibilidad de consumir aquello que produce (Benjamin, 1972). Con el tecato ocurre lo contrario: consume sin producir. Y consume en abundancia. Ahí está en la calle exigiendo el dinero de los demás para seguir consumiendo, dispuesto a robar e incluso a asesinar para saciar su demanda. El adicto se alimenta del trabajo de los otros sin entregar nada a cambio.

Sería tentador comparar al tecato con el zombi,² pues este se alimenta también (del trabajo) de los vivos. Pero no nos confundamos; la imagen del muerto-vivo transitando con paso torpe por toda la ciudad, asesinando y devorando cerebros a mansalva, constituye una grosera deformación hollywoodense del zombi original. De acuerdo con la tradición oral haitiana, el objetivo mismo de la zombificación consiste en inhibir la voluntad de la víctima a través de la brujería para esclavizarlo en las plantaciones de azúcar. El zombi sería entonces la versión ancestral, rural y realmaravillosista caribeña del robot y el clonado utilizado en Occidente como obrero industrial.

El zombi produce, de hecho es lo único que hace, mientras que el tecato consume sin entregar nada a cambio. Más aún, el zombi es una figura premoderna en todos los sentidos: desempeña un trabajo manual en un entorno natural a fin de extraer materias primas, y el cúmulo de fuerzas y dispositivos de control que posibilitan su

2 Existe un excelente artículo Lars Bang Larsen sobre la figura del zombi en el marco del trabajo y el capital, que pongo a disposición del lector en la bibliografía.

explotación consisten en la magia y los hechizos. El tecato es una figura posmoderna que está más allá del trabajo, y que no puede ser absorbido en la jerarquía orgánica del cuerpo político. Incluir al adicto en el imperio es imposible dada su improductividad. Es el único sujeto que no puede ser explotado. Desplazarlo (¿a dónde?), tampoco es una opción viable: las heterotopías creadas por la sociedad disciplinaria moderna para contener a los sujetos que se desvían de los parámetros aceptados como normales –la hoy día extinta isla de los leprosos, la cárcel, el hospital psiquiátrico, el centro de rehabilitación contemporáneo– están repletos de ellos, y en última instancia la estadística demuestra con contundencia que la rehabilitación (moral, física, social...) efectiva se consigue en un mínimo de casos.³

Por último, ignorarlo es también imposible, pues el tecato se multiplica y expande sin cesar, como el capital mismo. La solución, lo mismo en *El killer* que en “Guantes de látex”, consiste en eliminarlo. Desde la lógica del capital, el adicto, más que un resultado de los procesos segregacionistas a los que conduce el ritmo esquizoide que impone la producción, es un sujeto desechable. Un parásito.

Si previamente constatamos que en ambos relatos el tecato es caracterizado desde la monstruosidad, es necesario ahora afirmar que los victimarios, por el contrario, presentan los “rasgos inconfundibles” de la “normalidad”. En el caso de “Guantes de látex”, la familia es presentada desde los parámetros estereotípicos de la familia modélica moderna: rica, blanca, integrada y feliz. La representación es incluso

3 En sus orígenes, el sida aportó también sus monstruos a la literatura. Al tratarse de una enfermedad irreversible que deterioraba notablemente los cuerpos de los contagiados, estos se veían condenados a la improductividad. Es el caso, por ejemplo, de *Salón de belleza* (1994) de Mario Bellatin, novela sobre un grupo de enfermos en estado terminal que hacinados en un antiguo salón de belleza esperan pasivamente la muerte. Las descripciones de los personajes son lo suficientemente monstruosas para generar el contraste con la belleza a la que alude el título. Más aún, a través de la destrucción de la carne, el texto replantea un nuevo concepto de belleza opuesto a la sanidad en la que se fundaron los criterios estéticos en la época clásica. Sin embargo, en la medida en que los estados han ido acogiendo a los sidosos bajo su cuidado, retardando los efectos de la enfermedad (sin dejar de reconocer deshonrosas excepciones, como los países africanos o Haití), reintegrando al sujeto a la economía, la monstruosidad ha salido en busca de nuevos significantes.

caricaturesca: el padre, un exitoso hombre de negocios, pieza clave de una firma transnacional, la madre amorosa y hacendosa en el hogar, los muchachos sanos y seguros, la nena mimada sin llegar a ser caprichuda. Como telón de fondo, una lujosa casona en el mejor barrio residencial de San Juan, el Mercedes Benz, el Jaguar y el BWM en el garaje.

A través de la descripción, la narración pretende evocar un afecto, una simpatía, o, en última instancia, una identificación dirigida no específicamente a los personajes pero sí a su estilo de vida. El relato actualiza un significante tan reconocible como deseable, y harto legitimado por su constante repetición en los medios masivos de comunicación. La familia en “Guantes de látex” es mítica. Ya Roland Barthes, en su brillante análisis semiológico sobre el mito, definió este como un concepto que ha sido despojado de su carga histórica y de sus orientaciones políticas concretas, para posteriormente ponerlo a funcionar bajo el valor de lo natural, de lo verdadero atemporal (Barthes, 1957).

El mito, poco importa que se trate de una imagen, un texto escrito o film cinematográfico, impone un modelo de organización social determinado revestido con el manto de lo neutro, de lo universal. Por consiguiente, el que la noche familiar consista en secuestrar, torturar y asesinar a un adicto pretende producir un desconcierto que, en una primera lectura, podríamos identificar con la desmitificación de esa imagen ideal y feliz. El mal social está tan arraigado que incluso su institución primigenia, la familia, ha sido penetrada. Mejor aún, el mal que aqueja a la sociedad parte del interior al exterior, de la casa a la calle: *ergo*, el adicto es sólo una víctima de una enfermedad mayor, el síntoma pero en ningún caso el mal primigenio.

Pero podemos recorrer también la dirección opuesta y atribuir el desconcierto a la irrupción siniestra de un deseo que por convención social estamos obligados a reprimir. Puertas afuera deploramos el asesinato de los tecatos, defendemos sus derechos, criticamos al estado por no acogerlos en su seno, pero puertas adentro simpatizamos con la

familia por combatir al monstruo. Después de todo, el pecado aparece despojado de toda humanidad, no tiene nombre ni voz, al parecer ni siquiera entendimiento, ya que se conduce como un autómatas. Como figura mítica es bastante más efectiva y mejor lograda, pues no tiene matices, es cien por ciento neutro. Su conducta es puro instinto, pura necesidad, pura naturalidad. No estamos aquí ante el monstruo creado por Frankenstein o los robots de la ciencia ficción que demandan afecto y obtienen rechazo, generando así la compasión del lector. En el relato el adicto es el mal, punto, la amenaza anónima que se toma física y simbólicamente la ciudad, que obliga a los “buenos” ciudadanos a replegarse y atrincherarse a fin de preservar su integridad.

En el caso de *El killer*, el asesino no se deja clasificar tan fácilmente. De hecho, la novela incluye un perfil sobre Juan Benito Aybar, realizado por un periodista especializado en criminalística, a quien el propio asesino habría contactado antes de suicidarse para remitirle el diario en el que registraba la bitácora de sus crímenes. Esto supone un cambio en la focalización de la narración, la oportunidad de recibir como lectores un contrapunto que permita entender cómo o por qué un estudiante de letras, al parecer común y corriente, comenzó a asesinar a los adictos.

El resultado es poco convincente: al examinar la biografía del asesino en busca de evidencia científica que permita explicar su conducta criminal, el periodista no logra encontrar nada, ni siquiera un pálido indicio de una psicopatología. A falta de mejores argumentos en el plano personal, procede entonces a reflexionar sobre la enfermedad moral que padece la sociedad en su conjunto, valiéndose de argumentos tan poco convincentes como la violencia de los videojuegos, del cine y la televisión.

Curiosamente (¿o es un acto deliberado?) al abrir el análisis a una dimensión social evade el problema central: la producción, distribución y consumo de la heroína al interior de San Juan. Discutir el conflicto real, las drogas, permitiría entender a los adictos como la consecuencia y no el origen de un mal mayor y anterior, les restituiría

su humanidad, pues se convertirían efectivamente en personas y no en simples “deambulantes y desafortunados usuario de drogas” (Montijo, 2007, p.122), término políticamente correcto que el periodista emplea al pasar para referirse a las víctimas de Juan B.

Una vez más, emerge una estrategia retórica propia del mito que Barthes (1957) denomina *vacuna*, y que consiste en admitir un mal menor para esconder un mal mayor. El periodista, burgués a fin de cuentas, asume la obligación moral de denunciar la corrupción social, pero en realidad la enmascara al intentar, sin éxito, tipificar al asesino como un psicópata estándar cuyos móviles no deben generar empatía. El periodista no va al fondo del problema porque la burguesía saldría afectada y el adicto redimido, pues, si bien es cierto que el asesinato de diecisiete adictos debe ser reprobado, las acciones de este traslucen un problema social que exige mayor atención y que el periodista prefiere evadir.

En síntesis, el asesino presenta matices al tiempo que el pecado no puede ser despojado de su monstruosidad. El primero se rehúsa a ser clasificado, el segundo es la representación natural –o sea no politizada, no problematizada en el texto– del mal. El primero reacciona ante lo que percibe como la amenaza que encarna el segundo.

En ambas narraciones los asesinos representan a los defensores del orden convencional, del estilo de vida de la burguesía, del modelo familiar y social creado por la modernidad. Esto no es nuevo; ya Franco Moretti, en “Dialectic of fear”, calificó al asesino de monstruos como el representante de todos, obcecado e intolerante frente a cualquier forma de vida alternativa (Moretti, 2005). En el tránsito de la modernidad a la posmodernidad los signos no se han modificado sustancialmente: el monstruo sigue representando la crisis y su asesino el restaurador del orden. El conflicto moral continúa girando en torno al horror de la burguesía frente a la implosión de su universo cultural.

Sin embargo, las cargas afectivas han cambiado de dirección. El monstruo del pasado inspiraba compasión, detrás de su apariencia grotesca yacía un alma bastante más humana que la arrogancia autosuficiente y racista de su verdugo. Por el contrario, en las narraciones puertorriqueñas que ahora nos ocupan los monstruos han sido despojados de cualquier rasgo o gesto que pudiese humanizarlos, y los asesinos reciben los matices suficientes para romper con el maniqueísmo. La razón del cambio responde la imposibilidad por desplazar el conflicto, por evitar el contagio. No hay que olvidar que la criatura creada por Frankenstein negocia con su creador la eventualidad de huir a donde jamás pueda ser encontrado, siempre y cuando este le conceda una pareja.

El otro gran ícono de la literatura gótica, Drácula, vive al oriente del río Danubio, afluente natural que a lo largo de la historia ha funcionado como una frontera cultural que separa el mundo “civilizado” (blanco, moderno y occidental) de los bárbaros.⁴ Desde luego, es lícito preguntarse si la brutalidad del conde es ignorada en Inglaterra, o más bien es tolerada porque ocurre en *otro lugar*. Después de todo, los restauradores del orden no reaccionan ante el cautiverio de Harker y solo deciden atacar al conde cuando contagia *en Inglaterra* a Lucy. El monstruo del siglo XXI no puede generar simpatía ni mucho menos compasión porque el contagio ya está aquí, porque no existe la opción de desplazar el conflicto, de concederle una oportunidad al monstruo alejándolo del espacio “puro” que aún deseamos preservar.

Por último, cabe resaltar la ausencia de la ciencia en ambos relatos. Para representar al monstruo no ha sido necesario recurrir a científicos locos, experimentos fallidos, laboratorios y probetas, catástrofes ecológicas o nucleares. Las narraciones hasta ahora revisadas tienen la huella de la inmediatez. En *El killer*, los diferentes discursos que soportan la novela son el diario del asesino, la nota periodística y

4 Al respecto, véase el artículo de Fernández Retamar citado en la bibliografía.

una carta redactada por el propio asesino, en donde confiesa sus crímenes antes de suicidarse. Por decirlo de algún modo, son discursos sociales que rehúyen de la fantasía para poner el énfasis en la realidad inmediata. Por su parte, “Guantes de látex” recupera el formato de la crónica urbana. En la literatura posmoderna el monstruo ya no necesita de la ciencia ficción para apoderarse de la literatura. El relato de especulación, y esto es sólo una intuición crítica, se ha convertido en un relato de constatación.



Bibliografía

- Bang Larsen, L. (2010). Zombis del trabajo inmaterial: el monstruo moderno y la muerte de la muerte. *E-flux journal*, 15, (pp.1-13). . Recuperado de: <http://e-flux.com/journal/view/131>.
- Barthes, R. (1957). *Mythologies*. París: Les Lettres nouvelles.
- Benjamin, Walter. (1972). "El país del segundo Imperio en Baudelaire". (J. Aguirre). *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*. Madrid: Taurus.
- Caillois, R. (1970). *Imágenes, imágenes*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Fernández Retamar, R. (2000). De Drácula, Occidente, América y otras invenciones. En Elzbieta Sklodowska y Ben A. Heller (Eds), *Roberto Fernández Retamar y los estudios latinoamericanos* (pp. 353-367). Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana.
- Font Acevedo, F. (2008). Guantes de látex. En *La belleza bruta*. (pp. 11-16). San Juan de Puerto Rico: Ediciones Tal Cual.
- Hardt, M. & Negri, A. (2000). *Empire*. Massachusetts: Harvard University Press.
- Montijo, J. (2007). *El Killer*. San Juan de Puerto Rico: Ediciones Callejón.
- Moretti, F. (2005). Dialectic of fear. En *Sings taken for wonders. On the sociology of literary forms* (pp. 83-109). New York: Verso.

