



# Monstruos de andar por casa: Un estudio sobre el papel del miedo en el espacio doméstico<sup>1</sup>

Rosa García<sup>2</sup>

## 1. Introducción: Me da miedo quedarme sola en casa

Piensas que nunca te va a pasar, imposible que te suceda a ti, que eres la única persona del mundo a quien jamás ocurrirán esas cosas, y entonces, una por una, empiezan a pasarte todas, igual que le suceden a cualquier otro.  
Paul Auster<sup>3</sup>

No me gusta admitirlo, pero me da miedo quedarme sola en casa (Fig. 1)<sup>4</sup>. Cuando cae la noche y lo ennegrece todo, cuando desaparecen las puertas y las ventanas, empiezan los sonidos extraños: cruje un mueble, saltan los plomos, un perro ladra eufórico en el exterior o un vecino hace ruidos raros en el descansillo. ¿Habrá sido de verdad un mueble? ¿Por qué han saltado los plomos si no hay casi nada enchufado? ¿A qué/quién ladra ese perro? ¿Qué hace el vecino ahí fuera? Parece que todas las amenazas llegan por la noche para romper mi tranquilidad, para que no pueda estar a gusto en el sofá. ¿Será una especie de complot entre fantasmas para torturarme?

<sup>1</sup> Este ensayo ha sido posible gracias a la participación en el Proyecto de I+D+i MICIU (2019-2021) *Estéticas híbridas de la imagen en movimiento. Videoarte español y dinámicas identitarias en el mapa global* (EShID), Ref.: PGC2018-095875-B-I00, dirigido por la Dra. Ana Martínez-Collado, trabajando parte de sus temáticas. Web: <https://aresvisuals.net/>

<sup>2</sup> Universidad de Castilla-La Mancha (UCLM).  
[ea.rosamgarcia@gmail.com](mailto:ea.rosamgarcia@gmail.com)

<sup>3</sup> Auster, P., *Diario de invierno*, (trad. Benito Gómez Ibáñez), Barcelona, Anagrama, 2012, p. 7, (original en inglés, 2012).

<sup>4</sup> La terrorífica mansión de *Psycho* (1960) de Alfred Hitchcock se inspiró en *House by the Railroad* (1925) de Edward Hopper, convirtiéndose en un icono del cine de terror, en la imagen colectiva de casa encantada.



Figura 1. Edward Hopper, *House by the Railroad*, 1925.  
 Imagen recuperada de MoMA, Museum of Modern Art. Enlace: <https://moma.org/>

El espacio doméstico se transforma en una orquesta del suspense cuando todos esos sonidos que permanecían ocultos salen porque la incomodidad del silencio los reclama, cuando un armario entreabierto o una silla con alguna prenda de ropa encima toman conciencia de sí mismos y recorren la casa en busca de carne fresca.

Mira detrás de las puertas y de la cortina de la ducha. Mira debajo de la cama y de la mesa y vuelve a mirar, por si acaso, detrás y debajo de todo. ¿Has escuchado ese golpe, esos pasos y ese arrastrar de cadenas? ¿Todos esos crujidos que peinan y despeinan el parqué? ¿Lo has oído? Sí que lo has oído.

Piensa... Respira... Sopesa y sopesa el momento y vuelve a mirar. Si todo sigue oscuro, si todo sigue negro y callado, si no has encontrado al fantasma, entonces espera. Porque seguro, seguro que hay algún fantasma. Es lógico y natural que nos den miedo los fantasmas. A todas, todas, todas, nos dan miedo los fantasmas. Por eso, solo a veces, me convierto en uno de ellos. Porque solo así, a todas, todas, todas, dejan de darnos miedo. A veces, solo a veces, cualquiera puede ser un fantasma...

## 2. Mis primeros monstruos

Tenemos que forzar la voz para oírnos entre el clamor de las mancuspías, otra vez las sentimos cerca de la casa, en los techos, rascando las ventanas, contra los dinteles. De alguna manera no es ya raro, por la tarde vimos tantas jaulas abiertas, pero la casa está cerrada y la luz del comedor nos envuelve en una fría protección mientras nos ilustramos a gritos.

Julio Cortázar<sup>5</sup>

<sup>5</sup> Cortázar, J., *Bestiario*, Barcelona, Debolsillo, 2016, p. 72, (original 1951).

*The Bogeyman* (1973), la obra de Duane Michals (Fig. 2), siempre me recuerda a una enorme planta artificial que había en el pasillo de la casa de mis padres. Me tenía tan aterrorizada de pequeña que era incapaz de ir sola al baño por la noche. Siempre soñaba que debajo de sus hojas tenía piernas y brazos y que corría detrás de mí para atraparme. Esta pesadilla se repetía a menudo y no podía distinguir si había pasado realmente o no. No sabía si debía preocuparme o si tenía que dejarlo pasar. “Luché por racionalizar la nerviosidad que me dominaba. [...] Pero mis esfuerzos eran infructuosos. Un temblor incontenible fue invadiendo gradualmente mi cuerpo, y al fin se instaló sobre mi propio corazón un íncubo, el peso de una alarma por completo inmotivada”<sup>6</sup>.

¿Eran imaginaciones mías o era una amenaza real? ¿Sabéis lo que es el terror nocturno? El terror nocturno suele entenderse como una cosa de niños. Una fase transitoria por la que todos pasamos en mayor o menor medida con mayores o menores problemas y que, al cabo de unos años, desaparece sin dejar rastro. Los hay que se mean en la cama o se esconden debajo y también los hay que escapan de sus dormitorios y se refugian en la ilusoria seguridad de la cama de sus madres/padres.

Cuando me pongo a pensar en el miedo, pienso que mis miedos infantiles, esos que se supone que no son importantes, esos que se pasan con el tiempo porque no son de verdad, quizás no sean tan distintos de los que tengo ahora. Lo que quiero decir es que el miedo como instinto de supervivencia, como una forma más de conocimiento, tiene todo el sentido del mundo a nivel biológico. Después de todo, cumple la función de alejarnos de ciertos peligros a los que, de otro modo, podríamos lanzarnos estúpidamente sin reparar en sus pros y sus contras. Sin embargo, tengo otros muchos miedos que no parece que me alejen de ningún riesgo, que vendrían a enseñarme alguna moraleja, aunque no puedo estar totalmente segura de cual.

Recuerdo que una noche en la que estaba haciendo no sé qué en el sofá, escuché a alguien detrás de la puerta del piso. La cerradura es bastante grande, lo suficiente como para poder ver con total claridad el interior del domicilio. Me asusté aún más cuando vi la luz del descansillo entrando por la mirilla, pero no por la cerradura... Alguien estaba ahí parado, alguien me estaba observando. ¿Quién está detrás de la puerta? ¿Qué intenta ver? ¿Abro la puerta y me enfrento a él? ¿Estás segura de que es un hombre? Apagué todas las luces rápidamente y me fui a la cama para intentar dormir y tratar de olvidar el asunto lo antes posible, para borrar la terrorífica imagen de un ojo (des)conocido apoyado en la puerta de mi casa.

El terror nocturno es como la perpetua negación de la espera o como el intento de convencerse a una misma de que no hay nada que esperar, de que, en realidad, todo está en la imaginación. Va de fracasar una y otra vez en este intento y, al final, cuando las evidencias se hacen totalmente evidentes, cuando la espera se vuelve tangible, cuando el peligro es real, en el caso de las niñas grandes, esas que no tienen madres/padres o sus madres/padres están lejos, escapar a la cama de ese que puede defenderlas del fatal desenlace que se cierne sobre ellas. Que puede ser natural o sobrenatural, que puede estar solo en la imaginación o salir en las noticias a la mañana siguiente. “¿Viviremos por tanto el miedo como un estado natural? ¿Seguirá por mucho tiempo esa desazón?”<sup>7</sup>

<sup>6</sup> Allan Poe, E., «La caída de la casa Usher», en *Cuentos*, vol. 1 (pp. 172-184), (trad. Julio Cortázar), Madrid, Alianza Editorial, 1998, p. 179, (original en inglés, 1839).

<sup>7</sup> Verdú, V., *El estilo del mundo. La vida en el capitalismo de ficción*, Madrid, Anagrama, 2003, p. 258.



Figura 2. Duane Michals, *The Bogeyman*, 1973. Primera fotografía de la secuencia. Imagen recuperada de Art Institute Chicago. Enlace: <https://artic.edu/>

### 3. Crujidos negros y ruidos blancos

¿Qué ha sido ese ruido? Son las cinco de la mañana y no hay nadie más en casa. Me he vuelto a quedar dormida en el sofá y hace muchísimo frío... Estoy casi segura de que he escuchado un ruido. Es raro, ¿no? Esas ganas que tengo de defender que ese ruido procede de algo fuera de lo común. De confirmar que no son imaginaciones mías.

Hay muchos tipos de crujidos. Están los de los muebles, por ejemplo, que se dilatan y se contraen con los cambios de temperatura y que te inquietan un poco al principio, pero luego te ayudan a medir el terreno, a crear la proyección mental de una habitación vacía, de una casa segura. Ahí está, el armario del pasillo crujiendo como lo haría cualquier armario en cualquier pasillo. Este tipo de crujido, de alguna manera, confirma lo vacía que está una habitación en completo silencio. Son demasiado leves, sobrevuelan el espacio mucho más superficialmente de lo que lo haría un cuerpo. Son pequeñas alarmas que ayudan a un oído alerta a guardar su casa.

Luego están el resto de crujidos, que son como los primeros y puede que sean los primeros. La diferencia, en realidad, es que dependiendo del grado de sugestión del experto oído que los escudriñe, pueden adoptar una plástica distinta. Un crujido como un pie, así son este tipo de crujidos. Aprietan el parqué, se apoyan sobre las mesas y estrangulan las barandillas. Le otorgan un peso al vacío y la imaginación se encarga de darle una forma, un olor, una personalidad propia y amenazante. Tengo muchísimo frío.

Ahora sí que sí, hay un monstruo en la cocina. Y yo sigo en el salón completamente inmóvil. Concentrada en la aterradora criatura que se está moldeando fuera de mi control, pero, irónicamente, dentro de mi cabeza ya tiene una imagen propia. Un cuerpo de culturista a medio pudrir esconde sus llagas debajo de una gabardina negra. La sonrisa desencajada, dos ojos sin parpados que te miran fijamente.

El primer impulso es levantarse, claro. Ir a deshacer el espejismo y, de paso, recuperar el sueño. El segundo es contener el aliento. Asegurarme de que, efectivamente, estoy en lo cierto. Hay algo en la cocina.

Y es que en casa hemos “aprendido el habla y la interpretación de los ruidos, la valoración de las sombras y las amenazas que atentan desde fuera o empiezan a anidar en los chasquidos de la madera. Allí se ilustra sobre el valor del gesto y del silencio. La importancia del olor propio o estabulario y la ajenidad como metáfora del acecho. El hogar es la novela primordial, el relato primitivo y repetido. La vida y la muerte se doblan sobre el espejo del salón, se repiten en el armario de luna, se eternizan sobre el decorado que proporciona la ventana. Una enciclopedia sentimental se desprende de la luz de las lámparas, del fragor de la nevera y la cisterna, de los pasos de la madre y la tos del padre que se acerca”<sup>8</sup>.

### 3.1. Víctimas y verdugos

La experiencia desvela la incompletud narcisista del sujeto, los dramas en su individualización. En ella se alojan depresiones, alucinaciones, anhelos, y también todos los beneficios y alegrías que procuran la comprensión, los reencuentros o la independencia. De este modo, tributaria de mis memorias más inaccesibles, la experiencia conduce mi infantilismo hasta las esferas más elaboradas de mi cultura y, a la inversa, irradia mi cultura con los traumas más ocultos inscritos en mi psique y en mi cuerpo.

Julia Kristeva<sup>9</sup>

Analizando a fondo mis miedos, dándoles rienda suelta, me encontré con un útil ejercicio que podía ayudarme considerablemente a entender la raíz y naturaleza de todos esos pequeños pensamientos que me impedían dormir por las noches. ¿Por qué, por ejemplo, la mayoría de mis monstruos y fantasmas, a pesar de su profunda deformidad, a pesar de su desvinculación más que evidente con lo humano, seguían siendo, en cierta manera, masculinos? ¿Por qué yo, como víctima, en una situación de peligro inminente, cuando nada importa porque todo termina, ponía el piloto automático de mi pensamiento racional para intensificar los clichés y demás comportamientos asociados con mi ya obsoleta feminidad hegemónica? “No querer asumir el calificativo de víctima –a veces porque no es justo, a veces por miedo– no es óbice para sacar a la luz otras facetas de vulnerabilidad que avalan nuestro derecho a la queja, nuestro derecho de querer salir de las cáscaras que nos oprimen las extremidades y limitan nuestro mundo al interior de una vaina. No soy una víctima, pero tampoco tengo que ir todo el día dándomelas de fuerte, forzando una voz de barítono en la que no me reconozco. Tal vez todo se reduzca a utilizar la fuerza no para difuminar lo que nos ocurre, sino para reivindicar”<sup>10</sup>.

Esta reflexión daba lugar a todo tipo de problemas en relación con la lectura que estaba haciendo/debería hacer sobre mi pertenencia al papel de víctima, en última instancia, sobre la posición que debería de tomar frente a lo masculino. ¿Requeriría

<sup>8</sup> Verdú, V., *Emociones*, Madrid, Taurus, 2019, p. 12, (original 1997).

<sup>9</sup> Kristeva, J., *El porvenir de una revuelta*, (trad. Lluís Miralles), Barcelona, Seix Barral, 2000, pp. 87-88, (original en francés, 1998).

<sup>10</sup> Sanz, M., *Monstruos y centauros. Nuevos lenguajes del feminismo*, Barcelona, Anagrama, 2018, pp. 36-37.

un empoderamiento en el miedo cierta masculinización o debería renunciar a todas sus performances a fin de no participar en sus estructuras? ¿Existiría algo así como lo masculino? Pienso en Estrella de Diego y en una cita de Kate Millett que viene a colación:

La desorientación masculina ha ido creciendo ante los nuevos imperativos femeninos, para acabar expresando su estupor a través de unos falsos deseos del otro que una vez más ha inventado. Los hombres han soñado con un sueño que han atribuido a lo femenino: toda mujer desea ser poseída por un hombre viril, los cuerpos masculinos de la clase trabajadora que se han presentado siempre como cuerpos fuertes en virtud del trabajo que ejercen. Se trata una vez más de la proyección de las inseguridades masculinas incongruentemente creadas desde lo masculino.<sup>11</sup>

Las sociedades patriarcales suelen relacionar la crueldad con la sexualidad, que a menudo se equipara tanto con el pecado como con el poder. Esta dualidad se manifiesta en las fantasías sexuales citadas por el psicoanálisis y expresadas en la pornografía. De modo invariable se asocia el sadismo con el macho –y el “papel masculino”– y la postura de víctima con la hembra –y el “papel femenino”–.<sup>12</sup>

Al hilo de estos razonamientos, empecé a pensar en la serie de comportamientos que rigen lo masculino y lo femenino en mi propio cuerpo como resultado de aquello que me rodea, como efecto directo de mis influencias culturales más inmediatas<sup>13</sup>. Pensé, por ejemplo, en el cine de terror, en las interminables retahílas de rancios clichés velados que suele atribuir a las mujeres. Una mujer que está sola está desvalida, como las mujeres solitarias de *Untitled Film Still* (1977-1980) de Cindy Sherman (Fig. 3), y necesita un hombre que la proteja. ¿Qué hace una mujer sola en casa? ¿Qué se ha creído? Parece que “cada una de las fotografías de *Untitled Film Still* es sobre una mujer con problemas, es un amplio compendio de cómo las mujeres son miradas, es una reflexión sobre la construcción de la imagen de la mujer en las películas, las novelas, los anuncios... La mujer se ha convertido en el pasivo objeto de la mirada del hombre, el cual proyecta sobre ella sus fantasías y sus deseos más o menos inconscientes, haciéndola vulnerable, frágil, poniéndola bajo su control”<sup>14</sup>.

<sup>11</sup> De Diego, E., *El andrógino sexuado*, Madrid, Visor, 1992, pp. 134-135.

<sup>12</sup> Millett, K., *Política sexual*, (trad. Ana María Bravo García), Madrid, Cátedra, 1995, p. 102, (original en inglés, 1970).

<sup>13</sup> Butler, J., *Deshacer el género*, (trad. Patricia Soley-Beltran), Barcelona, Paidós Ibérica, 2006, (original en inglés, 2004).

<sup>14</sup> García Cortes, J. M., *El cuerpo mutilado. La angustia de muerte en el arte contemporáneo*, Valencia, Generalitat Valenciana, 1996, p. 176.

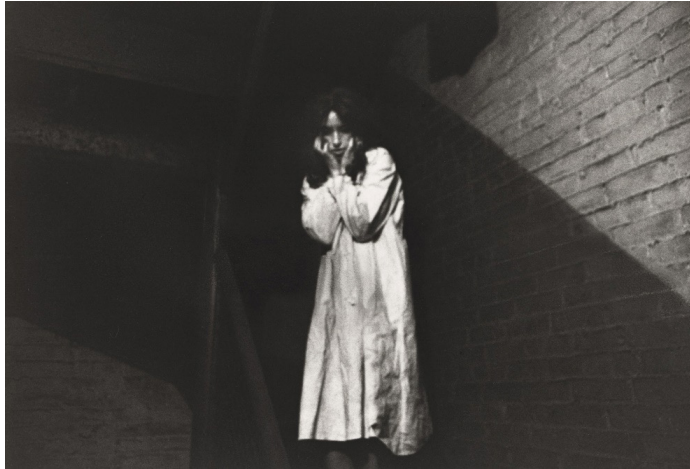


Figura 3. Cindy Sherman, *Untitled Film Still #26*, 1979.

Imagen recuperada de MoMA, Museum of Modern Art. Enlace: <https://moma.org/>

Pero “el monstruo ¿nace o se hace? En este caso la respuesta canónica es que el monstruo nace, no se hace: de ahí que se le designe, como queda dicho, con el apelativo de bastardo, borde o hijo de puta. Y esto porque siglos de teodicea han tratado de convencernos de que el monstruo, como el mal mismo al que encarna, solo es un error de la naturaleza, al que todavía hoy llamamos mutación, malformación o defecto congénito, buscando con ahínco los genes que determinan la violencia, la maldad o la perversidad moral, que impiden al psicópata sentir remordimientos cuando viola o asesina porque se considera ajeno a sus semejantes, de los que no sabe compadecerse”<sup>15</sup>. Es evidente que el masculino genérico representa un problema a estas alturas de la película. Inevitablemente, los espectadores nos identificamos tanto con la víctima como con el verdugo, queremos ser el héroe que salva a la chica y, al mismo tiempo, el monstruo que la viola; las dos caras de la moneda no dejan de producir cierta perversa satisfacción. Esta repartición de roles queda instaurada en un público que la entiende, la interioriza e, inconscientemente, en un rinconcito bien escondido, en el cajón de los calcetines, la desea. ¿Por qué, sin embargo, parece que cada cuerpo tiende a ocupar su lugar? ¿Por qué después de todo, de matar y ser matada, el miedo sigue siendo patria y patrimonio de lo femenino?

No obstante, a pesar de ser consciente de que se trata tan sólo de caretas, a pesar de poseer una identidad confusa por acumulación –la de lo femenino– es preciso sentarse y recordar los peligros que acechan en cualquier esquina: siempre hay alguien que trata de quitarnos lo poco que tenemos –una colección de máscaras a través de las cuales nos relacionamos con el mundo exterior–; que selecciona la que más le entretiene y la presenta luego como auténtica. Así sois. Entonces esas somos nosotras. Pero, ¿cuáles de todas?<sup>16</sup>

<sup>15</sup> Gil Calvo, E., *Máscaras masculinas. Héroes, patriarcas y monstruos*, Barcelona, Anagrama, 2006, p. 320.

<sup>16</sup> De Diego, E., «Caretas», en *Territorios indefinidos. Discursos sobre la construcción de la identidad femenina* (cat. exp., comisarios Isabel Tejada y Eduardo Lastres), Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, 1995, p. 20.

### 3.2. Muerto el monstruo, ¿se acabó la rabia?

Como una forma más de control social, el miedo termina imponiéndose a según qué cuerpos, sobre todo cuando cae la noche, así que, a veces, solo a veces, cuando estoy sola en casa canto muy, muy alto: “Mi hogar no tiene corazón. Mi casa no tiene venas. Si intentas entrar. Sangra sin manchas. Mi cerebro no tiene pasillos. Mis paredes no tienen piel. Puedes perder tu vida aquí. Porque no hay nadie”<sup>17</sup>. Quiero escapar del miedo o que el miedo escape de mí, como esos tambores de guerra que siempre aparecen en las películas bélicas.

Tomando posición frente al miedo, empiezo a entender que la parodia es la solución a mis problemas, la mejor arma para intimidar al monstruo. Necesitaba indagar en el pensamiento de mi personaje, necesitaba trabajar en una dirección concreta, en una acción política que le devolviera sus intentos de dominarme<sup>18</sup>. Y es que, aunque no quiera ser el monstruo –porque la ficción también puede ser dolorosa–, puedo adoptar algunos fragmentos de su identidad para devolvérselos invertidos –los suficientes como para mantenerlo alejado–<sup>19</sup>.

Rosalía Banet plantea una buena estrategia en esta línea con una performance tan terrorífica que conseguiría espantar inmediatamente a todos los monstruos y malos espíritus que tuvieran el valor de adentrarse en mi inhóspito hogar. En *Comestible 04* (2007) (Fig. 4), entre una receta de repostería y una cirugía, la artista nos muestra una especie de bizcocho, pero este bizcocho es similar a la carne, y en su interior tiene ojos –demasiados ojos–. Ella corta minuciosamente el cuerpo de esta criatura para retirarlos con delicadeza, sin olvidar darle unos puntos de sutura para que pueda recuperarse correctamente. Como una especie de ritual estético y recreativo donde la artista tortura y sana a su vez al ser viviente. ¿Quizás para poder seguir torturándolo después? ¿Quiere mantener lejos a sus monstruos? Sea como sea, se empodera a través de una actividad tradicionalmente femenina convertida en violencia, manteniendo –estoy segura– a raya a todos sus monstruos: “No te inquietes. No te he hecho venir para que me comprendas. Tú me enseñaste a hablar... Y este es el resultado”<sup>20</sup>.



Figura 4. Rosalia Banet, *Comestible 04*, 2007.

Captura del vídeo realizada en la web de la artista. Enlace: <http://rosaliabanet.com/>

<sup>17</sup> Traducción propia. Camille, «Home is Where it Hurts», en *Music Hole* [CD], Londres, Virgin Records, 2008, pista 3.

<sup>18</sup> Bourdieu, P., *La dominación masculina*, (trad. Joaquín Jordá), Barcelona, Anagrama, 2000, (original en francés, 1998).

<sup>19</sup> De Diego, E., *No soy yo. Autobiografía, performance y los nuevos espectadores*, Madrid, Siruela, 2011.

<sup>20</sup> Valencia, S., *Adrift's Book (Índigo)*, Badajoz, Aristas Martínez, 2015, p. 11.



Explorando otros métodos para protegerme de mis amenazantes monstruos, recuerdo que, durante varios años, Benjamin Bennett ha trabajado en un proyecto, *Sitting and Smiling* (2014-2019) (Fig. 5), que consistía en sonreír a cámara sin moverse durante cuatro horas en cada uno de sus directos. En uno de sus cuatrocientos *Sitting and Smiling* –el número veinticinco–, un desconocido entró a su casa, pero él decidió quedarse quieto y continuar con su performance como si nada estuviera pasando; el intruso cerró la puerta y salió del piso procurando no hacer ruido, evitando cualquier reacción por parte de Bennett. ¿De verdad consiguió asustarle? ¿Pensó que la indiferencia y expresión facial del artista suponía un peligro real? Por eso yo, por si acaso, prefiero cantar –o sonreír– ante una amenaza inminente.

Podré morir, pero antes, tú, mi tirano y verdugo, maldecirás el sol que alumbra tus desgracias. Ten cuidado; pues no conozco el miedo y soy, por tanto, poderoso. Vigilaré con la astucia de la serpiente, y con su veneno te morderé. ¡Mortal!, te arrepentirás del daño que me has hecho.<sup>21</sup>

Es curioso cómo el absurdo, cómo una inesperada salida por la tangente, puede, en determinados momentos, funcionar como una eficiente técnica de autodefensa. Cómo todos esos monstruos, todos esos fantasmas, huyen con el rabo entre las piernas una vez derruida la estructura que los sustenta. Parece que, una vez fuera de la confortable seguridad de lo esperado, de lo que es como es porque así es cómo tiene que ser, las víctimas dejan de ser víctimas y los verdugos, verdugos. Sin embargo, y volviendo a mi argumento principal, aquello contra lo que quería luchar era, en primer lugar, la idea misma del miedo –un miedo muy por encima, mucho más importante que sus sujetos–. Puede que el más importante de mis hallazgos al respecto tenga que ver con la naturaleza inmaterial de mis miedos. Con unos monstruos que no eran tal cosa y que funcionaban como una serie de cortapisas, de barreras autoimpuestas que, como había podido comprobar, desaparecían con aun más facilidad que el intruso de Benjamin Bennett, en diálogo con lo inesperado.



Figura 5. Benjamin Bennett, *Sitting and Smiling* #255, 2017.

Captura del vídeo realizada en el canal del artista.

Enlace: <https://youtube.com/channel/UCqW54i24PGw1q7IxcIRmgTA>

<sup>21</sup> Shelley, M., *Frankenstein o el Moderno Prometeo*, (trad. Francisco Torres Oliver), Madrid, Alianza Editorial, 2011, p. 206, (original en inglés, 1818).

Ahora bien, una vez encendida la luz, una vez se han ido todos esos monstruos de mentira, ¿qué hacemos con los monstruos de verdad? Está claro que desterrar el miedo del cuerpo femenino, expulsar al amo de su cotidianeidad, es una labor mucho más complicada de lo que pueda parecer a simple vista<sup>22</sup>. Podemos estar bien seguras de que va a revolverse contra esta iniciativa. Ya hemos visto cómo el reciente avance del feminismo en las esferas pública y privada ha recrudecido la violencia contra las mujeres y contra otros colectivos discriminados. Vuelvo a preguntarme otra vez: ¿qué hacemos con los monstruos de verdad?

Si los roles hegemónicos sitúan a la mujer en el papel de víctima y al hombre en el papel de verdugo y la inversión total de estos roles –convertirse en un monstruo– no haría sino sostener este problema a la inversa, ¿qué tipo de evolución o deconstrucción de la identidad o de los cuerpos femeninos debería llevarse a cabo para romper con esta lógica del absurdo? ¿Cómo se puede vencer al monstruo sin matarlo o sin convertirse en uno? Asustando al monstruo, convirtiéndose en su reflejo, robándole su propia imagen para devolvérsela invertida, haciéndole creer que se es un monstruo, porque “en la representación del personaje masculino nosotras debemos ser más cautas: podemos hablar de lo nuestro, que nunca es lo universal, pero parece que no tenemos el derecho –habilidad, pericia, sabiduría– de salirnos de nuestras casillas y emprender la representación de un hombre. [...] parece que solo el escritor es el andrógino perfecto capaz de reflejar las polifonías del mundo”<sup>23</sup>.

#### 4. Me disfrazo de monstruo

¿No es cierto que precisamente las diversas formas de “posesión” de nuestra intimidad, incluidas las posesiones más demoníacas, las más trágicas, siguen siendo nuestros refugios y nuestras resistencias frente a un mundo llamado “virtual” donde los prejuicios se difuminan cuando no revisten una forma arcaica y bárbara? [...] ¿Estoy defendiendo, en suma, la causa de la revuelta íntima como única revuelta posible? [...] todavía podemos meditar sobre aquello que lo imaginario puede resucitar en nuestra intimidad como potencialidades en revuelta.

Julia Kristeva<sup>24</sup>

Ahora procuro aprovechar la espera, procuro estar preparada, procuro, sobre todo, que todos sepan que estoy preparada. Y los monstruos se disuelven en la oscuridad. Justo cuando estoy preparada, justo cuando no tengo miedo, justo entonces, cuando espero a los monstruos, los monstruos dejan de existir. Tenemos “que admitir un juego completo e inestable donde el discurso puede, a la vez, ser instrumento y efecto del poder, pero también obstáculo, tope, punto de resistencia y de partida para una estrategia opuesta. El discurso transporta y produce poder; lo refuerza pero también lo mina, lo expone, lo torna frágil y permite detenerlo”<sup>25</sup>, ya que “esta

<sup>22</sup> Lorde, A., *La hermana, la extranjera. Artículos y conferencias*, (trad. María Corniero), Madrid, Horas y Horas, 2003, (original en inglés, 1984).

<sup>23</sup> Sanz, M., *Monstruos y centauras. Nuevos lenguajes del feminismo*, Barcelona, Anagrama, 2018, p. 108.

<sup>24</sup> Kristeva, J., *El porvenir de una revuelta*, (trad. Lluís Miralles), Barcelona, Seix Barral, 2000, pp. 31-32, (original en francés, 1998).

<sup>25</sup> Foucault, M., *La voluntad de saber. Historia de la sexualidad, vol. I.*, (trad. Ulises Guinazú), México D.F., Siglo XXI, 1998, (original en francés, 1976), citado en A. Martínez-Collado, «Imágenes/secuencias políticas de la

doble perspectiva aplicada al discurso –al poder– es la que permite establecer la posibilidad de metamorfosis de los modelos identitarios establecidos y augurar otra forma de existencia para los individuos”<sup>26</sup>.

Pero si los monstruos no existían realmente, si los he imaginado yo misma, puede y solo puede que yo sea mi propia policía<sup>27</sup>. La que se asegura de imaginar los medios necesarios para trasladar la peligrosa esfera pública, esa que pertenece al hombre, esa que pertenece al macho, al interior de mi propio hogar. ¿Estoy practicando para tener miedo cuando tengo que tener miedo? ¿Estoy reproduciendo los roles que debería representar en el exterior? ¿Estoy justificando ese presupuesto machista que da por hecho que una mujer no puede defenderse sola? Como dice Virginie Despentes, hablando de las reflexiones de Camille Paglia sobre la violación:

Habíamos corrido el riesgo, habíamos pagado el precio, y más que sentir vergüenza por estar vivas podíamos decidir levantarnos y recuperarnos lo mejor posible. Paglia nos permitía imaginarnos como guerrilleras, no tanto responsables personalmente de algo que nos habíamos buscado, si no víctimas ordinarias de algo que podíamos esperar cuando se es mujer y se quiere correr el riesgo de salir al exterior.<sup>28</sup>

Puede que luchar contra el miedo en el interior, encender la luz, disolver esas sombras que construyen los muebles y las pilas de ropa y las ramas contra la ventana, tenga, después de todo, algo de político. Si los monstruos de mi casa son imaginarios, si no estaban ahí de verdad, puede que tampoco lo estuvieran en el exterior. Puede que matando al miedo se mate al monstruo. O, mejor aún, que sea el monstruo el que empiece a tener miedo. Parece que “a partir del compromiso de reinscribir la «imagen», es posible cambiar las visiones construidas que adscriben a los sujetos a una posición que estructura lo social y generar otros devenires para la subjetividad y su representación. La representación del cuerpo [...] se significa como «un campo de batalla». El cuerpo no es sino un complejo entramado simbólico de carácter político”<sup>29</sup>.

Podemos, por ejemplo, usar la risa, transformarla en una terrorífica carcajada que le devuelva el terror nocturno al monstruo. Porque de noche la risa es diferente, ¿no? Su significado se altera, deja de ser una cualidad deseable en una mujer, deja de ser una risa complaciente, una risa como un aplauso, que hace más grande a otro cuerpo desde los márgenes de la escena. “Las mujeres han servido durante siglos como espejos dotados del mágico y delicioso poder de reflejar la figura del hombre

---

identidad y de la vida a través del videoarte en nuestra historia reciente», en A. Martínez-Collado y J. L. Panea, (eds.), *Secuencias de la experiencia y estadios de lo visible. Aproximaciones al videoarte español* (pp. 21-48), Madrid, Brumaria y Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2017, p. 23.

<sup>26</sup> Martínez-Collado, A., «Imágenes/secuencias políticas de la identidad y de la vida a través del videoarte en nuestra historia reciente», en A. Martínez-Collado y J. L. Panea, (eds.), *Secuencias de la experiencia y estadios de lo visible. Aproximaciones al videoarte español* (pp. 21-48), Madrid, Brumaria y Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2017, p. 23.

<sup>27</sup> Foucault, M., *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, (trad. Aurelio Garzón del Camino), Madrid, Siglo XXI, 1988, (original en inglés, 1975).

<sup>28</sup> Despentes, V., *Teoría King Kong*, (trad. Paul B. Preciado), Barcelona, Melusina, 2007, p. 37, (original en francés, 2006).

<sup>29</sup> Martínez-Collado, A., «Políticas de la visión. Desterritorializaciones del género, de la violencia y del poder», en A. García Varas, (ed.), *Filosofía e(n) imágenes. Interpretaciones desde el arte y el pensamiento contemporáneos* (pp. 71-83), Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, Diputación de Zaragoza, 2012, p. 74.

duplicando su tamaño natural. A falta de ese poder es posible que el mundo siguiera siendo pantano y jungla. Las glorias de todas nuestras batallas serían desconocidas. [...] Y es que cuando las mujeres empiezan a decir la verdad, la figura del espejo se encoge; su aptitud para la vida disminuye<sup>30</sup>.

Una mujer que ha matado a algún que otro monstruo es Laurie Anderson. En *Fully Automated Nikon (Object/Objection/Objectivity)* (1973), la artista decide dar un paseo por la calle con su cámara de fotos al cuello y retratar a todos los hombres que, de una manera u otra, la agredían durante el recorrido. Anderson vence al monstruo devolviéndole su propia violencia, haciéndole saber que la narración o, en este caso, la representación que la víctima hace de su agresión, puede torcerle el brazo al poder que cree ostentar. Haciéndole ver su error más importante, que esa fuerza que, considera, le confiere su identidad, y que en realidad es el más frágil de los constructos, no es más natural, más esencial o más duradero que cualquier prótesis o herramienta que pueda comprarse o desecharse en cualquier momento, en función de los medios económicos de los que se disponga. Invadiendo sus espacios, su lenguaje y alardeando de sus propias armas al igual que VALIE EXPORT en *Action Pants: Genital Panic* (1969), demostrando que, con el simple hecho de pasarse por una armería, también puede tener un cañón entre las piernas. Recuperando nuestros espacios, nuestras palabras y demostrando que no representamos la pasividad que había dado por sentada. Como Martha Rosler en *Semiotics of the Kitchen* (1975), renombrando un delantal, un cucharón, un cuchillo y, con ello, poniendo nombre y acción a su propia revuelta, consiguiendo convertir la opresión en poder. Resucitando, abriéndole la tripa y saliendo de él como nos muestra Kiki Smith en *Rapture* (2001) (Fig. 6). Porque “el yo que conoce es parcial en todas sus facetas, nunca terminado, total, no se encuentra simplemente ahí y en estado original. Está siempre construido y remendado de manera imperfecta y, por lo tanto, es capaz de, unirse a otro, de ver junto al otro sin pretender ser el otro<sup>31</sup>. Es capaz de “retomar sin descanso el retorno retrospectivo para conducirlo hasta las fronteras de lo representable, de lo pensable, de lo sostenible: hasta la posesión<sup>32</sup>.

---

<sup>30</sup> Woolf, V., *Una habitación propia*, (trad. Catalina Martínez Muñoz), Madrid, Alianza Editorial, 2012, pp. 50-51, (original en inglés, 1929).

<sup>31</sup> Haraway, D., *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reivindicación de la naturaleza*, (trad. Manuel Talens), Madrid, Cátedra, 1995, pp. 331-332, (original en inglés, 1991).

<sup>32</sup> Kristeva, J., *El porvenir de una revuelta*, (trad. Lluís Miralles), Barcelona, Seix Barral, 2000, p. 20, (original en francés, 1998).



Figura 6. Kiki Smith, *Rapture*, 2001. Fotografía © Richard Max-Tremblay. Recuperada de Pace Gallery. Enlace: <https://pacegallery.com/>

## 5. Conclusiones: Estás encerrado en mi casa

No quieres que anochezca. La luz amarilla de la lámpara te duele, te duele de verdad. Tu lengua está atrapada en lo más profundo de tu garganta y eres incapaz de pronunciar una sola palabra. ¿Dónde crees que estás? Has visto un reflejo blanco deslizarse por las sombras, brillando, susurrando, burlándose en lo oscuro igual que un cuchillo nuevo. ¿No te empieza a arder la cara? Puedes dejar salir el aliento, pero hazlo despacio, tienes que ser cuidadoso.

¿Tienes miedo? Lo entiendo. Ves que todo es negro a tu alrededor. Sabes que eres la última carrera de una cucaracha antes de ser aplastada, alguien cayendo al vacío sin vuelta atrás. Tu cuerpo se vuelve pesado, tan pesado que no puedes mover los pies, que no puedes levantar la cabeza para mirar alrededor. ¿Sientes cómo se acerca? Una fila de ruidos pequeños acaba de esfumarse a tus pies justo como un escalofrío. ¿Ya te has dado cuenta? Estás encerrado en mi casa, estás encerrado conmigo.

## 6. Referencias bibliográficas

- Allan Poe, E., «La caída de la casa Usher», en *Cuentos*, vol. 1 (pp. 172-184), (trad. Julio Cortázar), Madrid, Alianza Editorial, 1998, (original en inglés, 1839).
- Auster, P., *Diario de invierno*, (trad. Benito Gómez Ibáñez), Barcelona, Anagrama, 2012, (original en inglés, 2012).
- Bourdieu, P., *La dominación masculina*, (trad. Joaquín Jordá), Barcelona, Anagrama, 2000, (original en francés, 1998).
- Butler, J., *Des hacer el género*, (trad. Patricia Soley-Beltran), Barcelona, Paidós Ibérica, 2006, (original en inglés, 2004).
- Camille, «Home is Where it Hurts», en *Music Hole* [CD], Londres, Virgin Records, 2008,

pista 3.

- Cortázar, J., *Bestiario*, Barcelona, Debolsillo, 2016, (original 1951).
- De Diego, E., «Caretas», en *Territorios indefinidos. Discursos sobre la construcción de la identidad femenina* (cat. exp., comisarios Isabel Tejada y Eduardo Lastres), Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, 1995.
- De Diego, E., *El andrógino sexuado*, Madrid, Visor, 1992.
- De Diego, E., *No soy yo. Autobiografía, performance y los nuevos espectadores*, Madrid, Siruela, 2011.
- Despentes, V., *Teoría King Kong*, (trad. Paul B. Preciado), Barcelona, Melusina, 2007, (original en francés, 2006).
- Foucault, M., *La voluntad de saber. Historia de la sexualidad, vol. I.*, (trad. Ulises Guiñazú), México D.F., Siglo XXI, 1998, (original en francés, 1976).
- Foucault, M., *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, (trad. Aurelio Garzón del Camino), Madrid, Siglo XXI, 1988, (original en inglés, 1975).
- García Cortes, J. M., *El cuerpo mutilado. La angustia de muerte en el arte contemporáneo*, Valencia, Generalitat Valenciana, 1996.
- Gil Calvo, E., *Máscaras masculinas. Héroes, patriarcas y monstruos*, Barcelona, Anagrama, 2006.
- Haraway, D., *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reivindicación de la naturaleza*, (trad. Manuel Talens), Madrid, Cátedra, 1995, (original en inglés, 1991).
- Kristeva, J., *El porvenir de una revuelta*, (trad. Lluís Miralles), Barcelona, Seix Barral, 2000, (original en francés, 1998).
- Lorde, A., *La hermana, la extranjera. Artículos y conferencias*, (trad. María Corniero), Madrid, Horas y Horas, 2003, (original en inglés, 1984).
- Martínez-Collado, A., «Imágenes/secuencias políticas de la identidad y de la vida a través del videoarte en nuestra historia reciente», en A. Martínez-Collado y J. L. Panea, (eds.), *Secuencias de la experiencia y estadios de lo visible. Aproximaciones al videoarte español* (pp. 21-48), Madrid, Brumaria y Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2017.
- Martínez-Collado, A., «Políticas de la visión. Desterritorializaciones del género, de la violencia y del poder», en A. García Varas, (ed.), *Filosofía e(n) imágenes. Interpretaciones desde el arte y el pensamiento contemporáneos* (pp. 71-83), Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, Diputación de Zaragoza, 2012.
- Millett, K., *Política sexual*, (trad. Ana María Bravo García), Madrid, Cátedra, 1995, (original en inglés, 1970).
- Sanz, M., *Monstruos y centauras. Nuevos lenguajes del feminismo*, Barcelona, Anagrama, 2018.
- Shelley, M., *Frankenstein o el Moderno Prometeo*, (trad. Francisco Torres Oliver), Madrid, Alianza Editorial, 2011, (original en inglés, 1818).
- Valencia, S., *Adrift's Book (Índigo)*, Badajoz, Aristas Martínez, 2015.
- Verdú, V., *El estilo del mundo. La vida en el capitalismo de ficción*, Madrid, Anagrama, 2003.
- Verdú, V., *Emociones*, Madrid, Taurus, 2019, (original 1997).
- Woolf, V., *Una habitación propia*, (trad. Catalina Martínez Muñoz), Madrid, Alianza Editorial, 2012, (original en inglés, 1929).