

# El monstruo como epidemia: avatares de la monstruosidad en "Iris" de Edmundo Paz Soldán

Sara Calderon

► **To cite this version:**

Sara Calderon. El monstruo como epidemia: avatares de la monstruosidad en "Iris" de Edmundo Paz Soldán. Amerika - Mémoires, identités, territoires, LIRA-Université de Rennes 2, 2016, 10.4000/amerika.7110 . halshs-01494472

**HAL Id: halshs-01494472**

**<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01494472>**

Submitted on 23 Mar 2017

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

**Para citar :** Sara Calderón, « El monstruo como epidemia : avatares de la monstruosidad en *Iris*, de Edmundo Paz Soldán », *Amerika* [En ligne], 14 | 2016, mis en ligne le 20 juin 2016, consulté le 28 juin 2016. URL : <http://amerika.revues.org/7110> ; DOI : 10.4000/amerika.7110

## El monstruo como epidemia : avatares de la monstruosidad en *Iris*, de Edmundo Paz Soldán

Si bien el monstruo y lo monstruoso han sido ampliamente tratados en literatura, en la medida en que se vinculan a la transgresión de la Norma, han ido evolucionado conforme a los cambios que ésta ha registrado a lo largo de la historia.

Definida como « distopía arrolladora e hipnótica » (Paz Soldán, 2014), la novela *Iris*, de Edmundo Paz Soldán, aborda ampliamente la cuestión de lo monstruoso, ya que plasma el camino hacia la probable destrucción de un planeta desgarrado entre la dominación colonial, el culto a un dios destructor y la alienación generalizada resultante de estos dos elementos<sup>1</sup>.

Veremos en qué medida el tratamiento que recibe lo monstruoso se inserta tanto en las nuevas evoluciones de este elemento como en cierta continuidad con la tradición latinoamericana.

*Iris* narra las vivencias de una serie de personajes en el universo de ciencia ficción del planeta homónimo. A causa de la acción conjugada de las radiaciones emitidas por pruebas nucleares y de la toxicidad del X503, el metal cuya explotación constituye el principal recurso económico de Iris, dicho planeta ha acabado constituyéndose en una suerte de tierra de exilio. Apartado de todos por un perímetro de seguridad, aquel que entra en Iris se compromete a no volver a salir. La vida transcurre en el planeta, dominada por la autoridad arbitraria de Saint Rei, la compañía a la que el gobierno de Munro ha cedido la explotación de las minas, y marcada por la omnipresencia del culto a un dios extraño, Xlött.

En su discurrir, la novela dibuja al monstruo como epidemia que se propaga desde los cuerpos hasta el lenguaje, plasmando con este procedimiento una crítica de algunos de los aspectos más crudos de los conflictos bélicos del siglo XX.

La novela está dividida en 5 fragmentos, cada uno de ellos dedicado a un personaje. El texto narra las vivencias de Xavier, un soldado ; Reynolds, un mando a cargo de una unidad de

---

<sup>1</sup> Todas las citas de la novela provienen de esta edición.

combate ; Yaz, una enfermera de las fuerzas de ocupación ; Orlewen, el líder de la resistencia y Katja, la hermana de Xavier, venida a Munro para investigar las vulneraciones de derechos cometidas sobre los irisinos. En sus relatos se aprecia cierta homogeneidad derivada del uso de neologismos, la inconexión del lenguaje y la presencia de Xlött. Por otra parte, la intervención de los mismos personajes establece una continuidad entre los fragmentos.

La religión politeísta y violenta de Iris está omnipresente en la novela. El dios que domina el panteón, Xlött, parece irradiar su monstruosidad a todo el planeta. Aunque las alusiones tanto a dicha religión como a la insurrección política de la que se hace vector irrumpen desde las primeras páginas, no es sino poco a poco como el lector descubre a Xlött. Representado bajo los rasgos de Malacosa, un dios caracterizado por tener un cuerpo de piedra y un enorme falo enrollado alrededor de la cintura, Xlött, definido como « un Dios impredecible y dominante que acostumbra a manifestarse y no es todo amor » (2014 : 332), tiene tintes lovecraftianos.

El primer elemento que el lector conoce de Xlött es su abrazo mortal. Ya porque muera, ya porque su conciencia divaga entre consciencia e inconsciencia, la mayoría de los protagonistas recibirá este abrazo que constituye a la vez un momento trascendente y destructor :

El hombre que lideraba las oraciones lo miró y Xavier se tocó la mano y sintió que le ardía, y luego un bodi helado lo abrazó y su sangre se congeló, se detuvo, cesó la circulación de sus venas y sus arterias, desapareció el rubor de sus mejillas, se desvaneció la herida en la mano. El abrazo duraba. No podía ver quién era pero lo sentía. Un bodi poderoso y compacto. Como si lo apretujara una roca. Eso era : un bodi de piedra maciza. Fue adquiriendo contornos : pudo distinguir una cara sin rostro. Las cuencas vacías de los ojos como perforaciones en la roca viva. Un falo inmenso que sangraba, enroscado en torno a la cintura. No era sangre líquida. Parecían fragmentos de estalactitas. Un abrazo envolvente y protector y a la vez algo que hacía que su piel se volviera transparente y lo dejaba expuesto a la intemperie. Se sentía enorme, se sentía invencible, sentía que el corazón del universo discurría por él. Se sentía como un río luminoso. Sentía que si alguien lo viera en ese instante se encontraría en las cavernas del horror más profundo. Dejó de ser abrazado. Escuchó gritos y disparos. Se desvaneció. (2014 : 58)

Los anglicismos y neologismos aparecen aquí con el anglicismo « bodi » para aludir al cuerpo. Antes de ser una visión, Xlött es una sensación. Dominan las palabras que aluden a la parálisis, a lo pétreo, y, cuando aparece, la visión es de auténtico horror, con presencia de lo informe, la sangre, lo monstruoso. El abrazo genera sensaciones antitéticas y el horror del dios es tal que parece totalizarlo todo.

Roger Bozzetto veía en el monstruo « (...) un écart par rapport à toutes les normes, il peut être une figure de l'excès, il effraie, menace mais en même temps il est fascinant » (2001 : 114). Lo monstruoso se asocia así a lo informe, la otredad, lo doble, lo híbrido ; a aquello que se sitúa más allá de la norma y subvierte los esquemas de lo conocido. En este sentido, Xlött puede asociarse a lo monstruoso por varios motivos. Más allá de su extraña apariencia<sup>2</sup>, es su condición de ser fronterizo lo que lo hace monstruoso. Sus cuencas vacías, su sangre coagulada, su cuerpo de piedra y el hecho de que « succione » la vida, lo sitúan entre la vida y la muerte. Por otra parte, si el monstruo provoca horror y fascinación, Xlött se asocia a los dos, procurando además sensaciones de angustia y placer. Esto lo sitúa entre el amor y el odio, volviendo la frontera entre ambos difícil de distinguir para sus seguidores. Finalmente, dada la dinámica de propagación de la monstruosidad que se instala en el universo de Iris, podría decirse que Xlött parece situarse entre el « dentro » y el « fuera » de las fronteras identitarias de cada individuo.

Xlött parece íntimamente vinculado a la violencia. Desde el punto de vista de lo monstruoso, esto reviste una doble importancia : por una parte dota a Xlött y sus seguidores de una monstruosidad moral que enlaza con las representaciones contemporáneas de la monstruosidad<sup>3</sup> ; por otra parte el vínculo entre la divinidad y la violencia enlaza con otra monstruosidad, atávica y primitiva.

René Girard sitúa la monstruosidad de las divinidades de sociedades sacrificiales y rituales en el vínculo a la violencia. Postula el hecho religioso primitivo como elemento de orden cuyo propósito oculto sería el de canalizar la violencia latente entre los miembros de una comunidad, la « violencia recíproca ». Sacrificio y ritual serían dispositivos para erradicar esa violencia. Mientras que el sacrificio sería la repetición de un gesto espontáneo, fundador, en que la violencia de la comunidad fue evacuada abatiéndose de forma unitaria sobre una víctima emisaria, muchos rituales serían su puesta en escena. Lo sagrado en estas religiones viene pues conformado por esa violencia unitaria que se desprende de la sociedad y se separa de ella (1972 : 9-178).

En este sentido, la violencia se constituye en rasgo definitorio de la divinidad puesto que « le dieu n'est rien d'autre que la violence massivement expulsée la première fois » (1972 : 396). El doble vínculo de las divinidades a la violencia recíproca (destructora para la comunidad) y

---

<sup>2</sup> Hay un probable referente real en el demonio guaraní Kurupí.

<sup>3</sup> Roger Bozzetto señala que la violencia sin causa aparente caracteriza al monstruo moderno : « A la différence de ce qui se passait jusque là, le monstre n'est plus donné comme repérable par son aspect physique qui signalerait un écart par rapport à la norme. D'aspect banal, il ne devient monstrueux que par ses actes (...) Ce qui caractérise le monstre moderne c'est la violence sans cause apparente qu'il incarne, et par cela il demeure un signe lisible » (2001 : 120).

la violencia unitaria (constructora para la comunidad) reúne en ellas lo maléfico y lo benéfico, haciéndolas dobles y por tanto, en palabras de Girard, monstruosas (1972 : 237).

La violencia está muy presente en la novela. Por otra parte, la duplicidad de Xlött aparece sobredeterminada por su calidad de ser fronterizo ; por el hecho de que se le designe también con el nombre de Malacosa y por el vínculo especial que él tiene con el líder de la resistencia, Orlewen, que no tardará en aparecer como una suerte de profeta.

La religión irisina parece propagar la violencia. Más allá de que el dios destruya a sus adeptos sin motivo aparente, ésta se comunica y crece. Lo monstruoso sigue una trayectoria paralela, apareciendo a menudo ya como causa ya como consecuencia de la violencia, hasta que las mentes, los cuerpos, el propio lenguaje y la naturaleza se ven invadidos por lo informe y lo monstruoso que entre duplicidad, condición limítrofe y perversión, Xlött parece irradiar.

La cuestión de la alienación de las mentes en este contexto de religión politeísta recuerda la obra de H.P. Lovecraft. Como los primigenios de Lovecraft, Xlött y sus acólitos tienen que ver con la destrucción, la locura y la antropofagia. Si en un fragmento de la novela nos dicen que « es raro pensar nun ser sobrenatural que vaya por ahí matando a su propia gente » (2014 : 335), en otros se multiplican las alusiones a la fagocitación.

La imagen de la ingestión se encuentra en particular presente en el fragmento dedicado a Yaz, la enfermera militar. Los habitantes de Iris usan y abusan de las drogas, artificiales o naturales, que consumen para permitirles soportar un entorno de suma alienación. Yaz tiene particular vinculación a las drogas por el constante consumo que hace de éstas. En el marco del culto de la diosa Jerere, y del consumo ritual del jünn, se inserta el mito de « la dushe que devoraba a los hombres corruptos y los expulsaba íntegros » (2014 : 158). A raíz del terrible sentimiento de culpa que tiene por haber mantenido relaciones sexuales con el novio de su madre, Yaz tiene particular fijación en este mito de la religión irisina.

Además de la visión de que la tierra « la engulle » (2014 : 183) o « la traga » (2014 : 218), otros fragmentos desarrollan este tema de forma más explícita :

La Jerere era la entraña misma de la tierra, dispuesta a mostrarte su cara amorosa y maternal una vez la recibieras y aceptaras que no había que negar el abismo. En ella hubo zozobra, negación del abismo, y así le fue. Pero no ahora.

Los tallos de flores se estiraban. Crecieron hasta golpearle el rostro; la corola de una de ellas se abrió, los pétalos se cerraron en torno a Yaz ; sintió que su cabeza era devorada. De las hojas salía una sustancia pastosa, de color cremoso, que olía a miel y le embadurnó el rostro. Un rocío-del-sol que movía sus tentáculos como pinzas para ahogarla.

Sacudió la cabeza tratando de escaparse de la flor, se sacó los goggles y estuvo a punto de tirarlos al suelo. No podía ver nada; se asfixiaba, y los latidos de su corazón se desbocaban. Gritó, pero de su boca no salió ningún ruido (2014 : 159-160).

Como en el fragmento dedicado a Xlött, se mezclan aquí sensaciones ambivalentes de horror y placer ; de sufrimiento y bienestar. Como él, la Jerere aporta bienestar a cambio de no negar una forma de dominación, la de la locura. Sin embargo, el fragmento de la deglución de la cabeza por la flor es tremendamente angustiante. Así, está presente en todo momento en la novela una suerte de estetización del horror.

La religión politeísta irisina aparece fuertemente vinculada a la alienación. Es en este sentido que se configura otra forma de monstruosidad moral, patente en comportamientos a menudo de extrema violencia.

Puesto que una vez que se ingresa en Iris no se puede volver a salir, todos los personajes son en cierto modo prófugos que huyen de su pasado traumático. En el caso de Xavier, se trata de la muerte de su esposa a manos de su hijo ; en el de Yaz, de la relación sexual mantenida con su padrastro y de su posterior denuncia de violación ; en el caso de Reynolds, de la supuesta muerte de un hermano por causa de las radiaciones en Iris ; en el caso de Katja, de la desaparición y probable muerte de su hermano Xavier.

El neologismo « desalmarse » es el término que designa el estado de alienación progresiva en que el miedo y las atrocidades van sumergiendo a los habitantes en Iris (2014 : 89, 259). El término es recurrente en las escenas de guerra. En efecto, el estado de ocupación de Iris, que de por sí necesita cierta represión, se convierte en un estado de guerra cuando empieza la revuelta llevada por Orlewen.

Las escenas de horror inherentes al conflicto evocan escenas que todo el planeta conoce de las guerras del Golfo<sup>4</sup>. Puesto que éstas fueron las primeras guerras especialmente mediatizadas, muchas de esas imágenes han integrado ahora nuestras representaciones colectivas. Las imágenes de guerra que evocan estos conflictos se encuentran en particular integradas en la sección consagrada a Reynolds, el jefe de la unidad en que sirve Xavier. La escena de la toma de una casa irisina es ilustrativa :

Salimos del segundo piso del edificio abandonado, corrimos rumbo a la casa de la esquina. Desde las ventanas del edificio nos resguardaban dos shanz. Una irisina asomó los ojos por una puerta entreabierta, Reynolds disparó antes de que se escondiera. Escuchamos un grito y seguimos corriendo. Lazarte hizo estallar el cerrojo que resguardaba la puerta de la entrada. Gibson saltó por entre los escombros sin detenerse, se perdió nel interior. Ruido seco de shots. Silencio den. Entramos a la casa detrás de Prith/Lazarte. Fuimos golpeando las paredes con la punta de los riflarpones. Nada. Reynolds sorprendido. Los

---

<sup>4</sup> Jesús Montoya Juárez puntualiza en su artículo « Escritura, imagen y realidad virtual en *El delirio de Turing* de Edmundo Paz Soldán » los precedentes en la obra de Paz Soldán del uso de la écfrasis, que él define como « representación verbal de la representación visual » que puede incorporar « imágenes provenientes de la tecnologías posmodernas de la reproducción massmediática » (Fisbach, 2010 : 135).

informantes no solían fallar, se les pagaba bien y además se les amenazaba con torturar a sus familiares. (...)

Ordenó que pusieramos un explosivo al pie duna de las paredes. Salimos, lo hicimos detonar. Entre el humo se recortó una silueta que levantaba las manos. Una figura nacida duna nube color ceniza. La encañonamos.

Tres, como nos habían dicho. Chiquillos, rostros asustados-mirada huidiza. Se jugaban la vida y no les importaba. No conocían los objetivos suicidas de Orlewen, de su falta de planes estratégicos, o quizá sí y no les parecía un gran defecto. Habían nacido odiando la ocupación y eso bastaba pa dar sentido a sus vidas, dispuestos a perderse en la lucha sin más esperanzas que dañar alguna maquinaria que los superaba y podía humillarlos fácil. No costaba nada que sus palabras valientes, su orgullo y osadía, desaparecieran. Suficiente encañonarlos (2014 : 90).

Este fragmento enlaza con escenas clásicas de la representación en los medios. Los neologismos son abundantes, muchos derivados del inglés, unidos a una desarticulación del lenguaje que parece plasmar la mayor o menor alienación del personaje. Aquí la desarticulación alcanza un grado elevado, con la inclusión de la barra reemplazando un nexa de coordinación o la ausencia de verbo en algunas frases.

La violencia está omnipresente y choca por ser percibida por la voz narrativa como banalidad o incluso con un toque de placer, con la alusión a la humillación de los tres niños. De ahí que la percepción de la monstruosidad por el lector sea como generalizada. La ocupación es presentada como el orden natural de las cosas. Si bien los soldados tienen conciencia de ser invadidos por el desequilibrio - « Habíamos perdido toda inocencia, y aún así seguíamos desalmándonos » (2014 : 89) - su evolución tampoco les permite percibir ya del todo la situación de violencia.

Todo el fragmento que corresponde a Reynolds es una carrera hacia la destrucción del individuo. Escenas que evocan torturas o métodos usados para lograr destruir la conciencia de los individuos con el fin de hacerlos obedecer ciegamente son integradas a la trama narrativa. Cuando Reynolds mata a un niño a sangre fría y pretende falsear el informe, el soldado Gibson intenta objetar. Reynolds le ordena entonces que se desnude :

Gibson quería decir algo, mas no le salían las palabras. Ruidos crepitantes en su garganta. Flema que se le atoraba. La vida, que debía fluir por su laringe, a través de sus cuerdas vocales, y se negaba a hacerlo. Se desnudó. (...) Tratamos de aparentar la calma.

Si quiere que me olvide de este incidente, que no lo reporte, orine.

Señaló al niño. Un largo rato nel que no supimos qué ocurriría. Gibson miraba a Reynolds, desafiante-humillado-deseoso de poner las cosas en su lugar con su riflarpón. Mas debía cruzar por su cabeza todo lo que sabíamos de las torturas en la cárcel tu. (...)

Lo haría, no lo haría.

Gibson orinó. Un chorro ruidoso con el que quizá quería anegar a Reynolds. Un chorro por el que se iba una imagen que tenía de sí mismo, que teníamos d'él (2014 : 112).

Más que en las interrogaciones del dilema moral en que se debate el soldado, el pasaje se concentra en los signos físicos que éste produce. Sin embargo, el tiempo en que se debate su

integridad queda plasmado y finalmente es mucho lo que se cifra en esta pública humillación : la destrucción de un individuo.

Reynolds es un potente agente de la locura. Además de que lo rodea un aura mítica, derivada de lo oscuro de su pasado y de lo incierto de su naturaleza, humana o artificial, Reynolds transmite la fiebre sanguinaria a sus hombres. Estos van cayendo en la insensibilización y acaban por abatir a los irisinos como a animales. De manera que, al realizar su investigación a propósito de las vulneraciones de derechos a los irisinos, Katja no podrá sino preguntarse « si lo hecho por Reynolds y sus hombres era la excepción patológica a la regla o si ellos no eran más que el producto de una forma de ver el mundo que animalizaba a los irisinos » (2014 : 325).

Dentro de un mundo abiertamente anclado en lo imaginario, la representación que la novela hace de la guerra toca los extremos más crudos de la realidad. Ésta queda plasmada, entre representación y mito, puesto que la narración también acude a recursos propios de lo fantástico y del horror para esbozarla. Finalmente, la dimensión sobrenatural queda potenciada por la alusión permanente a una época futura y utópica, que será a la vez liberación política y pleno reino de Xlött, gracias a la repetición del lema portado por Orlewen, « El Advenimiento adviene ».

El cuerpo humano es otro elemento donde se plasma la propagación de lo monstruoso, a través del recurso a la noción de deformidad y al cuestionamiento de los límites.

El deterioro del cuerpo es el primer elemento que cabe señalar ya que, desde las primeras semanas de su llegada, los nuevos habitantes de Iris pierden el pelo como consecuencia de las radiaciones. Además, regularmente nacen seres con importantes deformaciones, los « defectuosos » (2014 : 282, 352). Por otra parte, la población irisina no sólo lleva muchas generaciones expuesta a la radiación, sino que además vivió el momento fundador de la « lluvia amarilla » (2014 : 326). En efecto, las desgracias de Iris comienzan cuando el gobierno del planeta Munro decide hacer allí unas pruebas nucleares. Aunque habían solicitado a la población que evacuase el lugar, la mayoría de los irisinos deciden quedarse. Las pruebas nucleares son un momento de suma destrucción que queda incorporado a la religión irisina bajo la forma sacralizada de la « lluvia amarilla » o « lluviadelcielo » (2014 : 326) que marca el día de año nuevo irisino. Esto, aunado a la toxicidad del X503, va a alterar la apariencia de los irisinos, caracterizados por « la blancura excesiva, la piel rugosa, los ojos sin cejas » (2014 : 116), que repele a los soldados. El cuerpo de los irisinos aparece como un cuerpo supliciado, cambiado por el sufrimiento, monstruoso en ese cambio.



Los límites del cuerpo humano parecen además difuminarse a lo largo de toda la novela. No sólo se describen ampliamente una serie de escenas de expulsión de fluidos del cuerpo vinculadas al culto religioso, sino que se dan abundantes formas de hibridación entre el cuerpo y la máquina, en parte a causa del conflicto bélico. El cuerpo se vuelve poroso.

Es interesante que el universo ficcional no estigmatice todo tipo de hibridación hombre-máquina. Los implantes de un elemento mecánico en el cuerpo humano aparecen como algo banal desde el principio con las reiteradas alusiones a las « lenslets » (2014 : 22), suerte de lentes que todos los soldados poseen y que permiten traducir el irisino, tener visión nocturna o dar la posición geográfica. Más adelante, el lector descubrirá que las inversiones de una potencia rival de Munro han convertido a los integrantes del ejército de resistencia en máquinas de guerra gracias a la integración en sus cuerpos de « lenslets, mejor capacidad de memoria, hormonas implantadas que les permitían desarrollar sus músculos y regenerar más rápidamente sus heridas » (2014 : 289).

Sin embargo, en ocasiones se abordan con menos desapego los fenómenos de hibridación. Dentro de un contexto de guerra, la reconstrucción de los cuerpos mutilados confina a los soldados en categorías inciertas. El temor a este hibridismo transluce en el relato del paso de Xavier por el hospital :

Días después lo llevaron a la sala de fisioterapia. Por los pasillos de un pabellón vio figuras borrosas tiradas en literas o en sillas de ruedas. Algunas emitían gemidos lastimeros; otras tenían la mirada catatónica, como si estuvieran sedadas. Las bombas y las minas las destrozaban de la cintura para abajo; las esquirlas se les incrustaban en el pecho, en la cara. Brazos y caderas rotas, espinas dorsales paralizadas, cuellos que no se moverían más. Había estado cerca de quedar como ellos, pero nada ni nadie impedía que la próxima vez que saliera de turno le fuera a tocar una explosión más devastadora que la que había vivido. Sus ojos se humedecían, asomaban lágrimas. No quería tener miedo. No podía tener miedo. (...) Los órganos sintéticos podían reemplazar pulmones y riñones. No costaba nada reconstruirlos. En poco tiempo volvían a ser ellos mismos. Incluso conocía a shanz que se olvidaban de sus brazos o piernas artificiales. Si los reconstruyen ya no son los mismos den. Nunca somos los mismos oies, mas vale aceptarlo (2014 : 21).

La parcialidad de la descripción inicia una pérdida de humanidad. En efecto, lo descrito no son hombres o soldados sino « figuras borrosas ». Esta desrealización de los cuerpos se ve acentuada por el hecho de que será esta expresión, y no las palabras hombre o soldado, la que se convierta en sujeto de toda la descripción posterior. Finalmente el aspecto fragmentario de la descripción, que evita aludir a un cuerpo entero, también acentúa la deshumanización.

El contraste entre la neutralidad de la descripción del primer párrafo, y la emoción que despunta en el reporte de la actitud de Xavier potencia la intensidad de la emoción. Por otra

parte, la forzada desdramatización del tercer párrafo, que parece referir un discurso médico o quizá militar, pone de relieve lo difícil del destino de los soldados por la contraposición del discurso que se imagina institucional y la percepción de los soldados.

La reconstrucción de los cuerpos, que puede alcanzar hasta más de la mitad del cuerpo, puede sin embargo acabar cuestionando la naturaleza del individuo e inducir la intervención de « un organismo de Saint Rei » encargado de « decidir si los shanz reconstruidos seguían siendo seres humanos o si debían ser reclasificados como artificiales » (2014 : 21-22).

Los « artificiales » son robots de apariencia humana que desde filmes como *Blade Runner* (Scott, 1982) se han convertido en un clásico del género de ciencia ficción. Entre la perfección de la máquina y el horror de lo no humano los artificiales tienen en *Iris* un estatus ambiguo : a la vez que ocupan los puestos de dirigente, por lo desarrollado de su inteligencia, portan sin embargo el estigma de lo no-humano constituyéndose en « no-seres » (2014 : 243).

El término no-ser es elocuente a propósito de la abyección generada por los artificiales. El grado de exclusión al que hacen frente es tal que incluso se han creado organizaciones de lucha por la aceptación de los artificiales. En este sentido, la novela contiene el embrión, apenas formulado, de la también clásica problemática inherente al tema sobre la posibilidad de las máquinas de llegar a sentir y el consiguiente cuestionamiento a propósito de si lo « humano » es una cualidad física, ético-moral o afectiva.

A propósito de la monstruosidad, podemos constatar que, en el universo ficcional, la hibridación no produce abyección *per se* sino en el caso de que a nivel de la percepción deshumanice. Bien es cierto que, más allá de que en la vida real no se les implanten mecanismos a los soldados, los equipamientos técnicos que se aprecian en *Iris* tampoco distan tanto del material que los ejércitos reales más equipados pueden llegar a tener.

Por otra parte, quizá porque se mantiene la dicotomía ser/no-ser, que podría no mantenerse en una obra de ciencia ficción, pueda leerse la conflictividad sólo parcial de la transgresión de esta frontera como el reflejo de una sociedad, la nuestra, que, de facto, tiende a intentar sobrepasar planteamientos dualistas y ha alterado ligeramente la definición de la norma corporal respecto a un pasado no tan lejano. La noción de poshumano no es del todo extraña a la novela ya que parece que el temor o la abyección sólo se desencadena cuando la hibridación alcanza un punto que lleva a la pérdida de la identidad « humano ». Si lo monstruoso es siempre lo « otro », cabe aquí constatar que, el que lo híbrido no sea forzosamente « otro », bien puede leerse como un reflejo de una evolución de las

representaciones que tenemos en la realidad, más que como un elemento puramente ficcional<sup>5</sup>.

Pero si el monstruo puede ser máquina, también puede ser animal. Así, un tercer elemento que puede alimentar una reflexión sobre los cuerpos monstruosos en *Iris* es la bestialización y el componente escatológico vinculado a la religión irisina. Más que vincularse a la forma, la dimensión bestial se vincula a los comportamientos.

Un primer acercamiento a la dimensión animal se da en la extremada presencia de unos instintos sexuales desatados hasta el punto de anular la empatía y el control racional. Se describen así varias escenas de violaciones entre soldados, motivadas por el desequilibrio entre hombres y mujeres que afecta a Iris. Además, las palabras utilizadas para designar el acto sexual no son anodinas. Aunque en las ocurrencias en las que parece haber una dimensión más humana aparece el término más neutro « acostarse », las más de las veces se utilizan los dos neologismos « fokear » y « usar » (2014 : 116, 117). La utilización del término « usar » es significativa pues excluye toda comunicación, para no aludir más que a la dimensión más primitiva de necesidad física animal.

Los procesos fisiológicos ocupan una parte considerable dentro de la ceremonia del jünn. Se describen así en varias ocasiones el defecar, orinar y expulsar leche, sangre y mocos inherentes al trance. La novela precisa que este proceso tiene un sentido y se inscribe dentro del ámbito de lo trascendente :

Orinó sin poder contenerse. El líquido caliente fluyó entre sus piernas y la alivió. Aquino le quería decir algo, más no podía abrir la boca. Tenía la cara manchada con una sustancia blanca y viscosa, como si acabara de vomitar. Se cagaba en sus calzones, se avergonzaba como si la estuvieran viendo todos y se burlaran de ella. Se tocó los pezones como si quisiera extraer leche de ellos. Tosió y de su nariz chorreaban mocos. (...) Se mordió la mano hasta que sangró. Se metió los dedos en la boca, sintió el sabor de la sangre. De ese líquido estaba hecha : esa revelación la deslumbró. (...)

Recordaba la muerte en vida la noche de su primera experiencia del jünn. (...) *Se vuelve, se vuelve*. Sí, se volvía. (2014 : 204-205).

(...) el jünn era como la dushe, primero te deglute se lleva toda tu corrupción den te expulsa nueva limpia renovada. Los que no sabían de la ceremonia sólo querían hacerlo para gozar de la plenitud de la expulsión, pero el conocimiento verdadero del jün implicaba también la transcendencia de la deglución. (...) (2014 : 206).

---

<sup>5</sup> En su ya célebre *Manifiesto Cyborg*, Donna Haraway usa precisamente esta metáfora de la hibridación hombre/máquina, entendida como signo de una época, para evidenciar dentro de una perspectiva feminista que, en el caso de las numerosas identidades que constituyen al sujeto como « otro » dentro de un sistema de dominación, la hibridación puede ser un real recurso para las redefiniciones de la identidad dentro de los imaginarios. Si en una perspectiva identitaria lo monstruoso es aquello que define los límites de la comunidad (2007 : 179), cabe señalar que, al operar un desplazamiento en la percepción de lo abyecto de la mezcla a la suplantación, la novela problematiza lo monstruoso.

Ambos fragmentos refieren el primer consumo de jünn por Yaz cuando ésta trata de encontrar un camino para expiar su sentimiento de culpa. En esta primera experiencia descubre que la expulsión de los fluidos se entiende a la vez como purificación y plenitud ; una pequeña muerte y una forma de volver al mundo. Anclando sin embargo también al ser humano en un estado psicológico primitivo de regresión, se añade al componente bestializante que recorre el texto.

Mucho más que la monstruosidad mental, la monstruosidad física parece apelar en la novela a la percepción de lo abyecto tal y como lo definía Julia Kristeva :

Ce n'est pas l'absence de propreté ou de santé qui rend abject, mais ce qui perturbe une identité, un système, un ordre. Ce qui ne respecte pas les limites, les places, les règles. L'entre-deux, l'ambigu, le mixte (1980 : 12).

Lo abyecto sería aquello que perturba un límite y provoca por eso repulsión y fascinación. Las cuestiones del cuerpo que se reconstruye e hibrida, que pierde su naturaleza, y del cuerpo que de algún modo se desintegra en vida, para devolver al ser humano a un estatus animal, parecen próximas de estas percepciones. Sin embargo, tal y como lo señala Bozzetto, en una época que no cuenta ya con un único marco simbólico coherente al que referirse, la propia noción de abyección parece problematizarse<sup>6</sup>.

En un caso desnaturalizados por la falta de cuerpo que es suplida por la máquina, en otro por la hiperpresencia de lo corpóreo que devuelve a un estado animal, en muchos de los casos los cuerpos que se plasman en *Iris* son cuerpos de condición fronteriza.

La repulsa y fascinación es algo que, a otro nivel, podemos encontrar en *Iris*, que a la par que como lugar de sufrimiento es representado como lugar de inmensa belleza. Abundan en su naturaleza las plantas psicotrópicas que atrapan y alienan. Por otra parte, en ocasiones los insectos recelan peligros desproporcionales a su apariencia (2014 : 173). La naturaleza de *Iris* tiene por tanto una porción de monstruosidad en la medida en que es, como lo constatan distintos personajes, dolorosamente bella.

La irrupción de lo que podríamos calificar un punto de vista minoritario, con el fragmento consagrado a Orlewen, incide en la representación de la divinidad y en la asociación de ésta a la naturaleza y al paisaje. En efecto, en la situación de dominación que ya hemos evocado, 4

---

<sup>6</sup> Para Roger Bozzetto los monstruos del siglo XX son por naturaleza ambivalentes, ya que no se vinculan a un único y unívoco sistema de interpretación. En una época desprovista de un marco simbólico coherente al que referirse, lo monstruoso se habría convertido en efecto en algo de más difícil aprehensión (2001, 119-120).

de los 5 fragmentos de la novela se consagran a personajes asociados a la ocupación y uno solo a un representante de la población dominada.

El punto de vista de Orlewen, que alcanza al final un estatus de mesías, introduce por tanto matices. Si bien no induce a pensar que el dios fuera muy diferente antes de la lluvia amarilla, sí lo desprende del maniqueísmo en que lo habían anclado las primeras páginas. Aunque en el presente de la narración el trabajo obligatorio en las minas ha convertido a Xlött en el dios del subsuelo, el punto de vista de Orlewen le otorga a la representación más complejidad : « Xlött era eso, pero no sólo eso. Xlött también era la luz y el mundo de arriba » (2014 : 240).

Y es esta pérdida de maniqueísmo lo que nos devuelve a la teoría de Girard del doble vínculo a la violencia de la divinidad. Tanto más por cuanto que la relación entre Orlewen y Xlött también es ambivalente. En efecto, no hay entre ellos un vínculo afectivo ni tan siquiera algo que pudiera asimilarse al reconocimiento. El lector descubre que Orlewen ha alcanzado ese estatus al hacer con Xlött un pacto que exige contrapartida.

La noción de pacto aplicada a un ser sobrenatural asimila en la tradición ese ser a algo diabólico. Por otra parte, si el « don » de Orlewen consiste en « la intensa posibilidad de *ser* los otros » (2014 : 261) para llevar a la liberación, exige la contrapartida de que él muera al realizar esa tarea. Este recorrido, así como la noción de sacrificio, su íntimo vínculo con la divinidad, la noción de calvario que Orlewen vivirá al ser capturado por los soldados, tienen resonancias cristológicas.

Pero el hecho de que el « don » que Orlewen recibe de Xlött sea el de poder « ser » otros y ser la naturaleza (2014 : 290) induce una similitud con ese dios que se introduce en los cuerpos, las mentes y las cosas. Surge así otra figura del doble que se añade a la duplicidad Xlött-Malacosa. Si Girard subrayaba la importancia, para que la violencia unánime fuera un elemento fundador del orden, de que la víctima emisaria encarnase el « doble monstruoso » (1972 : 396-407) de la divinidad, la coincidencia perturba.

Aunque en la parte final de la novela aparecen aspectos benevolentes de Xlött, tampoco se puede decir que deje pensar que la naturaleza perversa que predomina en el resto de la obra sea ni una interpretación errónea de una mirada extranjera, ni algo derivado de la situación de explotación. Por otra parte, la naturaleza del « don » de Orlewen afirma la lectura de la monstruosidad progresiva de lo que habita Iris como influjo de la divinidad o como suerte de extrema alienación a la naturaleza de Xlött (Girard, 1972 : 244).

Por tanto, aún cuando los aspectos bellos del planeta y de la religión irisinos son plasmados, éstos aparecen en una ambivalencia que hace que sea difícil saber si Iris fue un paraíso que está sumergido en el horror en el presente de la narración o bien un reino secular del horror

estetizado. Por el mismo motivo, resulta difícil saber si, con el Advenimiento y el sacrificio de Orlewen, Iris camina hacia la utopía de un nuevo orden o hacia un apocalipsis.

A lo largo de la novela, distintos personajes se interrogan sobre ese planeta de sufrimiento y de belleza extremos, formando sus percepciones un mosaico certero :

Todo Iris una celda, sus habitantes en un confinamiento solitario, volviéndose irremediabilmente saicos (2014 : 350).

Todos Iris era una droga. Una alucinación consensual (2014 : 161).

Todo Iris era el bodi de un monstruo llamado Xlött. (2014 : 182).

Sumiendo el mundo que esboza en el encierro, la locura y el terror, la novela, a la vez que enlaza con la representación de horrores atávicos, refleja también la alienación de las guerras, devolviendo una brutal realidad a esa caterva de imágenes, un poco asépticas, que el lector ha heredado de los medios.

Declinado en duplicidad de los dioses, hibridación de los cuerpos, alienación de las mentes y desarticulación del lenguaje, el monstruo recorre sus páginas, indefinible pero omnipresente, como epidemia, escapando a la razón que lo persigue.

*Iris* sitúa lo dolorosamente real en el centro mismo de lo imaginario ; esboza así un cuadro difuso del horror de miles de opresiones entrecruzadas, más que la de un solo referente real. En este sentido el despliegue de lo monstruoso ficcional sirve a la reflexión que subyace en la novela sobre lo monstruoso de lo real, en particular en lo que incumbe a la violencia. En efecto, *Iris* recuerda de manera renovada en qué medida ciertos géneros particularmente anclados en la dimensión imaginaria como lo fantástico, la ciencia ficción y hasta lo real maravilloso han permitido representar aspectos traumáticos y terribles de realidades difíciles de nombrar<sup>7</sup>.

Sus representaciones consiguen por otra parte reflejar una época en que la emergencia de subjetividades problematiza tanto la naturaleza como la valorización de lo monstruoso en un proceso de transformación de los imaginarios que parece en devenir. Esto parece particularmente cierto para las representaciones del cuerpo, elemento que tanto espacio ocupa en la configuración y definición del individuo en nuestras culturas contemporáneas.

En efecto, en una época en la que el culto al cuerpo y el sueño de la eterna juventud autorizan la intervención en éste de todo tipo de modificaciones efectuadas por el ser humano, la

---

<sup>7</sup> *Iris* enlaza en este sentido con obras como *1984*, de G. Orwell, *Un mundo feliz* de Aldous Huxley, *Fahrenheit 451* de Ray Bradbury o aspectos de *Cien años de soledad*, de García Márquez.

artificialidad parece alejarse parcialmente de lo monstruoso en lo corpóreo. Por otra parte, en un momento en que la sexualidad se sitúa en el nudo de contradicciones que supone la sobreexposición mediática de contenidos sexuales incluso violentos y la resurgencia del discurso moral, es difícil valorar la incidencia que los instintos sexuales a veces desatados pueden tener desde el punto de vista de lo monstruoso tanto en lo corpóreo como en lo mental.

Finalmente, si bien la novela contiene una divinidad monstruosa central, hay que señalar que la pormenorizada declinación de lo monstruoso que hace afínca la monstruosidad en cada uno de los individuos, dotando a la novela de cierto contenido alegórico con respecto a nuestra realidad. En efecto, los elementos que en ella se insertan de lo real globalizado -conflictos bélicos, peso del narcotráfico en América Latina, peso e incidencia sobre la naturaleza de la explotación de los recursos mineros por grandes compañías extranjeras en países emergentes- hacen que el lector reconozca, aunque deformada en el mundo ficcional, una realidad que sin embargo conoce bien. La construcción de lo monstruoso adquiere en este sentido en la novela cierta dimensión política en el sentido en que logra plasmar lo indecible de lo real.

#### Bibliografía :

- Bozetto, Roger, *Le fantastique dans tous ses états*, Aix-en-Provence : Publications de l'université de Provence, 2001.
- Bradbury, Ray, *Fahrenheit 451*, Paris : Gallimard, 2000.
- Kristeva, Julia, *Pouvoirs de l'horreur*, Paris : Seuil (Points), 1980.
- Fisbach, Eric (coord.), *Tradition et modernité dans l'oeuvre d'Edmundo Paz Soldán*, Angers : Presses de l'Université d'Angers, 2010.
- García Márquez, Gabriel, *Cien años de soledad*, Madrid : Cátedra, 2005.
- Girard, René, *La violence et le sacré*, Paris : Hachette (Littératures), 1972.
- Haraway, Donna, *Manifeste Cyborg*, Paris : Exils Editeurs, 2007.
- Huxley, Aldous, *Le meilleur des mondes*, Paris : Pocket, 2002.
- Lovecraft, Howard Philipps, *Narrativa Completa*, Madrid : Valdemar, 2010. Dos tomos.
- Orwell, George, *1984*, Barcelona : Destino, 2003.
- Paz Soldán, Edmundo, *Iris*, Madrid : Alfaguara, 2014.
- Roas, David, *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*, Madrid : Páginas de espuma, 2011.

Filmografia :

Scott, Ridley, *Blade Runner*, 1982.