

El monstruo: Con imagen, sin semejanza

BELÉN DEL ROCÍO MORENO CARDOZO

EL MONSTRUO DE LA IMAGEN AL DESCUBIERTO

Una necesidad, al parecer de estructura, ha llevado al hombre a crear en toda geografía y época seres cuya conformación dista de las formas reconocibles y habituales. En los más diversos registros de la producción cultural han habitado monstruos. Bien se trate de la mitología, de la religión, de la literatura, y en general del amplio registro de las artes, la inclusión de estos seres imaginarios no hace excepción. ¿De dónde deriva esa necesidad de incluir monstruos en las producciones humanas? ¿A qué corresponde esa extraña compañía? Si su presencia es constante ¿cuáles son los monstruos que habitan nuestra “despabilada” época científica?

Con estas preguntas comencemos por recordar algunos monstruos de la mitología griega. Primero, La Esfinge, La Medusa y El Minotauro, y luego también los que suelen nombrarse en compañía: las harpías, los centauros, las sirenas y los sátiros. Basta nombrarlos para que su figura entre en escena; y es que tratándose de estas criaturas la imagen es insoslayable. Detengámonos ahora en la primera de la lista: La Esfinge. Elección forzada se me dirá, pues el psicoanálisis ha dado su lugar a un cierto héroe trágico cuyo destino estuvo enlazado con este monstruo. Siendo así, no se puede menos que emplazarla. Sea entonces: “monstruo femenino al que se le atribuía rostro de mujer, pecho, patas y cola de león y estaba provista de garras como un ave de rapiña”¹, así la describe Pierre Grimal. La imagen de este monstruo asolador del ciclo tebano es, tal cual se la detalla, juntura de fragmentos, pedazos que conforman su extraña unidad... como si se tratase de un rompecabezas compuesto por piezas de diferentes juegos. Para el caso de la terrible y sin embargo mortal Esfinge, son partes de mujer, de ave y de león. Todos recordamos el enigma

¹ PIERRE GRIMAL, *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, Paidós, 1997, pág. 174.

con el que La Esfinge cobraba sus víctimas: “¿Cuál es el ser que ora anda con dos, ora con tres, ora con cuatro patas y que contrariamente a la ley general, es más débil cuantas más patas tiene?”². También recordamos la repuesta con que Edipo precipita el cumplimiento de su destino: “el hombre”. Por lo pronto, resulta notable que ese monstruo, de apariencia imbatible, incluya en su pregunta la condición de fragilidad de aquel al que alude con su enigma.

Así como La Esfinge es armazón de pedazos de seres distintos, así también lo son el antropófago Minotauro, con cabeza de toro y cuerpo humano y las seductoras sirenas de canto irresistible, mitad mujer, mitad pez. A las raptoras harpías se las representaba como “aves con cabeza femenina y afiladas garras”³; los lascivos sátiros, tataranietos de Foroneo, tenían patas de cabra y un apéndice caudal. Baste este reducidísimo “monstrario” para hacer una primera aproximación a estas figuras singulares: se trata de seres creados por hibridación de formas, condensación, diríamos con nuestros términos. Apelando tan sólo a la forma se han propuesto las más diversas clasificaciones. Los monstruos por hibridación humano-animal corresponderían a una de las variopintas categorías. Hay otros cuyos órganos se habrían desplazado, o multiplicado, o crecido de manera inusitada. También los hay que teniendo los órganos en el lugar correcto cobran dimensiones mayúsculas o minúsculas.

Claude Kappler, en un amplio y sugestivo estudio sobre monstruos en la Edad Media⁴, propone una tipología a partir del juego de las formas. En zancadas como de Gulliver, sin detenernos en las subdivisiones, su clasificación tiene las siguientes entradas: 1.) El monstruo: el lugar de lo antitético; 2.) El que carece de algo esencial; 3.) Monstruos por cambio de la relación entre sus órganos; 4.) Los caracterizados por grandeza o pequeñez; 5.) Sustitución de un elemento habitual por uno insólito; 6.) Mezcla de reinos; 7.) Mezcla de sexos; 8.) Hibridación; 9.) Monstruos caracterizados por una animalidad todopoderosa; 10.) Monstruos de carácter destructor; y luego continúa con otras secciones que se refieren más a las maravillas, esto es, a las manifestaciones excepcionales de los elementos y a cambios en el curso normal de la naturaleza. Como se ve, la prolijidad en la enumeración no hace ahorro de cierta incoherencia, pues algunas de estas categorías supuestamente establecidas por rasgos diferenciales terminan superponiéndose. Más aún, la clasificación llega a ser tan amplia que termina incluyendo lo que no pertenece a la clasificación misma. Punto en el cual no puedo evitar recordar las maliciosas clasificaciones de Borges, atribuidas a una cierta enciclopedia china llamada *Emporio celestial de conocimientos benévolos*, y por

La figura del monstruo ha habitado con terquedad leyendas y pesadillas; su presencia viene a recordar el fundamento de represión sobre el que se alzan los más altos ideales humanos. Cada época fabricará los monstruos que le son necesarios para fundar, por oposición, imágenes de unidad y cohesión. Un monstruo para el que aún vale el calificativo de “moderno” fue el creado por el Dr. Frankenstein. Su criatura es evocadora cuando nos preguntamos sobre la construcción del cuerpo en la actualidad.

² *Ibid.*, pág. 174.

³ *Ibid.*, pág. 224.

⁴ CLAUDE KAPPLER, *Monstruos, demonios y maravillas a fines de la edad media*, Madrid, Akal, 1986, págs. 137-205.



El monstruoso Humbaba en un bajorrelieve del siglo VIII a.n.e.

supuesto, el prólogo a *El libro de los seres imaginarios* bajo cuyo título se ve tentado a incluir cuanto engendro de la imaginación humana existe: el príncipe Hamlet, el punto, la línea, la superficie, el hipercubo, todas las palabras genéricas, etcétera... En medio de este pandemónium, hay una clasificación de los procesos teratogénicos propuesta por Massimo Izzi⁵ cuya simplicidad y validez resultan verdaderamente orientadoras. Tras la enorme variedad de monstruos, descubre que sólo hay dos procesos teratológicos: la hibridación y la deformación del ser; categorías que a su vez subdivide atendiendo a una condición temporal. Así habría unas formas híbridas constantes en el tiempo como la sirena, el andrógino, el grifo, etc. Otras formas híbridas dinámicas caracterizadas por la metamorfosis, como el licántropo que, de día es hombre y por la noche lobo, y no dos o tres seres al mismo tiempo como en el caso anterior. El otro proceso, definido por anomalías o deformidades, también contemplaría dos categorías: la primera se refiere a la deformidad física que afecta una parte del cuerpo, que estaría agigantada, multiplicada o aislada, o también puede comprometer al cuerpo en su conjunto. En esta clase entra tanto el *sciapodi*, cuya única pierna era tan grande que le servía de sombrilla, como los enanos y los gigantes. Finalmente, la última categoría es la deformación de los comportamientos que hacen ley general, tal como ocurre con el vampiro y el zombi. Izzi presenta y explica su clasificación con sumo detalle, al tiempo que la ilustra con numerosos ejemplos, sin embargo, es preciso anotar que no deja de presentarla con términos un tanto monstruosos. De tal manera que las cuatro categorías serían las siguientes: 1.) Proceso de sobredeterminación metacrónico con formas híbridas polimorfos. 2.) Proceso de sobredeterminación diacrónico con formas híbridas dinámicas metamorfos. 3.) Proceso de hiperdeterminación metacrónico, con formas caracterizadas por anomalías físicas, dismorfos y 4.) Proceso de hiperdeterminación diacrónico, con formas anómalas y subversión de las leyes biológicas, "disbióticas". Es claro que el aporte de Izzi no se agota en la mera clasificación, pues su documentado diccionario aporta elementos para situar el valor cultural de estas producciones humanas.

La taxonomía de los monstruos que encuentra exclusivo fundamento en la forma y que por tanto tiene un acento en lo imaginario, no deja sin embargo de sugerir que hay una retórica del cuerpo monstruoso: el centauro es una condensación, los acéfalos con sonrisa en la espalda, descritos primero por Mandeville y también "encontrados" en América, son producto de elipsis y desplazamiento; los panotios, hombres tan orejones que no necesitaban colchón ni frazada, de los que se tuvo noticia por Pigaffeta, son sus hipérboles, como hiperbólicos los ogros y los gigantes y el poder devastador que se les atribuía; las gallinas con lana son una

⁵ MASSIMO IZZI, *Diccionario ilustrado de monstruos*, Barcelona, Editor José J. Olañeta, 2000.

avícola metáfora de Colón y Marco Polo: allí donde debería haber plumas, lana hay... Este tipo de acercamiento al monstruo tiene, no obstante, un límite que Kappler, el autor de la primera clasificación citada, reconoce, con justa razón, como decepción. Sucede que una misma forma puede tener funciones totalmente distintas según la época y cultura de que se trate: “de una cultura a otra, de una época a otra, e incluso en una época determinada de un individuo a otro, la interpretación de la forma se halla sujeta a variaciones: un cinocéfalo puede ser considerado bien como un monstruo salvaje y sanguinario, bien como un San Cristóbal caritativo”⁶. De modo que es la perspectiva simbólica, el Otro donde se incluya al monstruo, la que dará valor a esa forma singular. Pensemos, por ejemplo, en La Esfinge; cuando se nombra este monstruo hay dos referencias que llegan a la memoria: la gran esfinge de Gizé en Egipto y la presencia de una esfinge asesina en la mitología griega. Izzi plantea que La Esfinge habría nacido en Egipto, más o menos en el tercer milenio a. C.; entretanto, su presencia en el mito griego no se habría dado hasta antes de primer milenio a. C.. Para los egipcios era la representación del faraón, por tanto sería más preciso decir, en este caso, “El Esfinge”; su representación femenina era más bien escasa. A la vez que el monstruo era guardián de una parte del mundo subterráneo, también representaba la dualidad solar: mortal y vital. En suelo griego, La Esfinge, casi siempre monstruo femenino, cambió su función; pasó a ser devoradora de hombres. Los sutiles hilos que van de una representación a otra en el imaginario medio-oriental han sido reconstruidos de diversas formas; así que la identidad de nombre no es simple casualidad. Pero al tiempo que se siguen las transformaciones de su representación es posible advertir cómo se inscribe diferencialmente su función en uno y otro contexto mítico.

Así que la exclusiva clasificación por la forma comporta el riesgo de petrificar al monstruo, volverlo estatua, allí donde todo indica una movilidad que no se detiene. Movilidad que lo ha hecho viajar de una tierra a otra, de un tiempo a otro. No es pues mero azar que, en el descubrimiento de nuevas tierras, la primicia sea siempre el encuentro con uno o varios monstruos. Los viajes han estado siempre asociados con ese encuentro, vuelto entonces inevitable. Tan reiterativa la imaginación humana en la creación de sus engendros como impulsada al viaje, a la travesía, a la narración de sus acontecimientos. La enorme cantidad de escritos que dejan testimonio, relato o crónica de un itinerario, indica cuán importante es el viaje para el ser humano. Todo sucede como si el viaje diera ruta a su condición de hablante; así como se ve impelido a pasar de una palabra a otra, así también

The monster: With an image,
without an equal

The figure of the monster has stubbornly haunted legends and nightmares; its presence calls to mind the basis of repression upon which the highest human ideals are erected. Every age fabricates the monsters it needs in order to found, in opposition, images of unity and cohesion. A monster that still deserves being called “modern” was created by Dr. Frankenstein. His creature is evocative when we inquire about the construction of the contemporary body.

⁶ CLAUDE KAPPLER, *op. cit.*, pág. 208.



© Dos dibujos del Yeti, realizados en 1986 por habitantes del Himalaya. Colección de B. Heuvelmans.

realiza con su cuerpo una andadura de un sitio a otro. Y si a pesar de todo no viaja, cumple con sus palabras un trayecto que le es forzoso realizar. El viaje suele tener un valor iniciático; implica el abandono de lo que le es más familiar, por ello, comporta el riesgo del encuentro con lo extraño, lo extranjero, lo radicalmente Otro. Partir de casa, salir de sí, abandonar lo más familiar, para encontrarse en el extrañamiento.

¿Cómo referirse entonces a un ser no conocido que habita en tierra ajena? Tomemos la fabulosa descripción del elefante que hace Jourdain de Séverac en *Majori India*: “Estos animales son extraordinarios: por su tamaño, por su volumen, por su fuerza y también por su inteligencia, sobrepasan a todos los animales del mundo. Tienen una gran cabeza; ojos pequeños (más pequeños que los de un caballo); orejas en forma de alas de búho o murciélago; una nariz que naciendo en lo alto de la cabeza, llega hasta el suelo; dos dientes exteriores dirigidos hacia adelante, de un tamaño, grosor y longitud fuera de lo común (implantados en la mandíbula superior)... Tiene pezuñas enormes, provistas de seis uñas parecidas a las del buey o más bien a las del camello. Este animal puede transportar sobre sí, en una especie de habitáculo de madera más de treinta hombres”⁷. Kappler extiende esta descripción agregando otros elementos presentes en el texto que señalan la asombrosa fuerza del animal, así como la enormidad de su cabeza, pezuñas y trompa. Estos últimos rasgos son designados por el autor como atributos monstruosos. Pero hemos de notar que la descripción hecha por comparación ya conforma al monstruo. ¿Así que el elefante tiene algo de caballo, de búho o de murciélago, de buey y de camello? Los ilustradores pintaban, entonces, un animal hecho de partes de otros ya conocidos: un monstruo; ni más ni menos. De allí podemos colegir que en un cierto sentido, el monstruo es un producto del límite del lenguaje ante la súbita aparición de una extranjería no reducible por medios significantes. Extranjería luego domada por vía de la descomposición en partes reconocibles, enlazadas con el hilo de las palabras y vueltas luego pintura de fragmentos suturados. Cuando no se procedía sólo por comparación, sino por una suerte de analogía negada se producía más bien una formulación muy próxima a la adivinanza. Aquí resulta ejemplar la descripción que hace Pedro Mártir del tapir: “está armado de una trompa de elefante, pero no es elefante; tiene color bovino y no es buey, cascos equinos y no es caballo; sus orejas son también elefantinas, pero no tan grandes y caídas, si bien más anchas que las de otros animales”⁸... Cómo no recordar los viejos acertijos de la infancia: “No es león y tienen garra. No es pata y tiene pata [la garrapata]”.

Durante el descubrimiento de América, uno de los animales más inquietantes para los conquistadores fue la llama. Rojas Mix recuerda que la bestia se convirtió en el emblema del ambiente degenerante del Nuevo Mundo, pues era algo así

⁷ *Ibid.*, pág. 218.

⁸ MIGUEL ROJAS MIX, *América imaginaria*. Barcelona, Andrés Bello, 1992, pág. 111.

como un camello venido a menos. A partir de la primera descripción de Pigaffeta: "cabeza, orejas y tamaño de mula; cuello, cuerpo y forma de camello, patas de ciervo y cola de caballo"⁹, la bestia pasó a ampliar la galería de monstruos. La diferencia convertida casi que automáticamente en degeneración no sólo hacía su tarea con esa llama-camello rebajado y con el puma-león cobarde, sino que también extendía su influencia sobre los hombres de las nuevas tierras, a quienes con la misma retórica de hibridación se les convirtió en monstruos. Rojas Mix se refiere a un mapa de Ovalle donde aparece un aborigen con cola de asno tendiendo un arco; cita también el diario de Colón quien habla de hombres con hocico de perro y gustos caníbales. Puesta en duda su humanidad, la conquista y el exterminio quedaban autorizados. Convertir al otro en animal, considerarlo por fuera de toda cultura, es hacer de la diferencia una amenaza que hay que suprimir. Como si la pasión de los espejos dictase el siguiente argumento: "si ese que está ante mí no es igual, amenaza mi integridad, entonces se impone eliminarlo". Ahora podemos darle una nueva vuelta a esa juntura de pedazos que hace la unidad siniestra del monstruo. El otro que no se deja reducir al espejo, que no es semejante, amenaza romper la imagen completa del yo. En lugar de que la fragmentación recaiga sobre el yo se la hace recaer sobre el otro cuya imagen se verá agrietada, hecha de retazos. Entonces más vale no mirarlo, precaverse de su poder, reducirlo y si es posible exterminarlo. Pero este recurso que salva la unidad del yo resulta precario pues la pendiente paranoica se precipita: al tiempo que se quiere matar al monstruo, poner fin a la persecución con un acto, sucede que a éste se le supone tener las mismas intenciones. Por eso es posible afirmar que el rechazo de la diferencia crea monstruos: imagen horrorosa por la repulsa de la mediación simbólica como diferencia... Esa es la historia que narra esta quieta imagen de rompecabezas. Es en este sentido que toda la retórica de la monstruosidad puede cobrar el valor de un discurso con efectos bien sensibles en lo social. ¿Cuántas veces se ha justificado toda clase de desafueros a cuenta de que el adversario es bárbaro, inhumano, un monstruo ajeno a todo orden cultural, más vecino del animal que próximo al hombre? Rojas Mix recuerda al poeta norteamericano John Russell Lowell versificando su voluntad criminal y su justificación de olvido: "Antes de salir de casa / estaba muy persuadido / de que los mexicanos no eran seres humanos / una nación de orangutanes / unas gentes que cualquiera podía matar / sin volver nunca más a pensar en ellos"¹⁰.

Le monstre: avec image, sans ressemblance

La figure du monstre s'est logée obstinément aux légendes et cauchemars ; sa présence vient rappeler le fondement de refoulement sur lequel s'érigent les idéaux humains les plus encombrés. Chaque époque produira les monstres dont elle aura besoin pour fonder, par opposition, des images d'unité et cohésion. On peut encore dire du monstre créé par le professeur Frankenstein, qu'il est "moderne". Sa créature est suggestive lorsqu'on interroge la construction du corps dans l'actualité.

⁹ *Ibid.*, pág. 106.

¹⁰ *Ibid.*, pág. 111.

FRANKENSTEIN: EL MONSTRUO MODERNO

Detengámonos ahora en un monstruo que, si bien nació con una novela fechable, ha cobrado el valor de mito por la variedad de versiones que ha inspirado. Se trata del monstruo creado por el doctor Víctor Frankenstein, cuya historia se ha contado una y otra vez, sobre todo en versiones cinematográficas. La novela fue terminada en 1817 por la joven Mary Shelley quien para la época tenía veinte años. La inspiración surgió una noche lluviosa del verano de 1816, cuando en una reunión con Lord Byron, John W. Polidore, Chaire Clairmont y Percy Shelley decidieron emular las historias de fantasmas que contaban para divertirse. Los románticos, muy afectos a los temas macabros, también dieron vida al vampiro y al hombre lobo. Pero sin duda es la historia de Frankenstein la que va a dar cabal expresión a los fantasmas modernos. Mary Shelley subtítulo su novela, justamente, haciendo uso de este adjetivo: *Frankenstein o el moderno Prometeo*¹¹. De la leyenda de Prometeo recordamos su cuerpo encadenado sufriendo la devoración de un águila; tal fue el castigo que le impuso Zeus por haber robado el fuego para entregárselo a los hombres. Así, escarnecido, es como aparece en la *Teogonía*. Fuera de ese marco, también se dice que Prometeo creó los primeros hombre modelándolos con arcilla. Ese acto de creación es el que también realiza el doctor Frankenstein: anima un engendro a partir de pedazos de cadáveres. El doctor hace retornar a la vida lo que ya tuvo que sufrir la degradación de la muerte. Interesado por el surgimiento de la vida la espía en su límite: “Uno de los fenómenos que más me atraía era el de la estructura del cuerpo humano y la de cualquier ser vivo. A menudo me preguntaba de dónde venía el principio de la vida [...] Para examinar los orígenes de la vida debemos primero conocer la muerte. Me familiaricé con la anatomía pero esto no era suficiente. Tuve también que observar la descomposición natural y la corrupción del cuerpo humano”¹². Resulta legible que los experimentos del científico estaban empujados por las cuestiones de la filiación y la muerte. Podemos suponer que la causa de estos temas está en las circunstancias mismas de Mary Shelley cuya madre murió durante su nacimiento. Pero si la novela no sucumbió al olvido fue porque expresó algo más que el drama de su autora; escribió la encrucijada de una época. A lo largo de toda la novela el asunto de la filiación aparece en problemas. Al comienzo de la narración, el científico culpa a su padre de su infortunio; le reprocha no haberlo detenido con mayor firmeza cuando él enfervorizado por sus lecturas de alquimia soñaba con pócimas que hicieran posible revertir la palidez de la muerte en vida. En la misma línea de una filiación anómala, la criatura ha nacido sólo de su padre; no es un ser que tenga madre. A veces el doctor Frankenstein hace simultáneamente de uno y otra, lo cual resulta evidente en las palabras que le dirige a



¹¹ MARY SHELLEY, *Frankenstein*, Bogotá, Anaya, 1994.

¹² *Ibid.*, pág. 44.

Walton: "... concebí la idea, y llevé a cabo la creación de un hombre"¹³. Así que el doctor Frankenstein sólo puede reclamar su paternidad monstruosa, pues la otra posibilidad de descendencia queda truncada cuando el monstruo mata a Elizabeth, la prometida del científico. De modo que ahora es la filiación del monstruo la que queda interrogada: ¿De dónde vino tal criatura? ¿Cómo nació? La mayor elipsis de la novela recae sobre este punto. Se sabe que el científico creó el engendro, pero la escena primaria de su construcción fue omitida. Las versiones cinematográficas han aportado visibles corrientes eléctricas, mesas-camas de cirugía, fulgentes rayos sobre antiguas casonas, para así suplir la escena de origen omitida en la novela.

Y acá podemos hacer un paréntesis para emplazar de nuevo a La Esfinge y atender esta vez a su filiación. ¿Cuál era su origen? ¿De quiénes había nacido? Según Hesíodo "era hija de Equidna, que se habría acoplado incestuosamente con su propio hijo Ortro"¹⁴. Al respecto Izzi anota que esta tradición que es la más difundida cobra un enorme valor desde el punto de vista de las estructuras simbólicas, pues se trata justamente de un monstruo que ha unido su existencia al caso más célebre y paradigmático de incesto. Si el monstruo plantea el problema de su origen, necesariamente conduce a la escena de su engendramiento. El horror que no se puede mirar de frente es el crimen en su origen; también es el horror que hace deponer la mirada y, simultáneamente, fractura la imagen. En ese sentido, la forma del monstruo es la juntura entre la imagen y el objeto (i+a), donde la imagen no puede cumplir la función de velo de un objeto inasimilable cuya irrupción provoca la rajadura de la imagen. De ahí que el *monstruo muestre*¹⁵ lo que debería quedar oculto. De las numerosas clasificaciones de monstruos, hay una publicada en el siglo XVI que tiene un apartado dedicado a las causas de los monstruos. En su libro *Monstruos y prodigios*¹⁶, el cirujano Ambroise Paré, médico de cabecera de varios reyes, entrenado en reducir fracturas en los campos de batalla, se dedica a exponer todas las variantes y variables del comercio sexual que habrían de procrear deformidades. Su clasificación, aunque mezcla sin concierto animales recién avistados, monstruos fabulosos y deformidades biológicas, tiene el mérito de interrogar la causa y aludir a la filiación.

Entonces, el asunto de la filiación del monstruo, que ya había sido planteada en otras épocas, se formula en Frankenstein muy a tono con nuestros tiempos. El monstruo sólo tiene padre o un padre-madre en el desasosegado científico. En todo caso, el encuentro sexual entre un hombre y una mujer, necesario para la concepción, ha quedado totalmente excluido. ¿Tengo acaso que recordar que lo que era ficción en Mary Shelley ahora ha tomado cuerpo y es posible? Las modernas técnicas al servicio de la reproducción nos han mostrado cuán prescindible puede llegar a ser el cuerpo a



¹³ *Ibid.*, pág. 213.

¹⁴ MASSIMO IZZI, *op. cit.*, pág. 168.

¹⁵ El verbo *mostrare* (mostrar) en latín, es derivado de *mostrum* (monstruo), según JOAN COROMINAS, *Diccionario etimológico de la lengua castellana*, Madrid, Gredos, vol. IV, cuarta reimpresión, 1997, págs. 164-165.

¹⁶ AMBROISE PARE, *Monstruos y prodigios*, Madrid, Siruela, 1987.



» Mieczyslaw Górowski, Cartel para *Britanicus*. 1983

cuerpo erótico para que un nuevo ser llegue a la existencia. Quizás todo ello esté animado por el ensueño de una concepción angélica que aspiraría a dejar como curiosidad arqueológica la forma como hasta ahora se han traído los niños al mundo.

El asunto de la filiación tiene además un efecto ineludible en la nominación. El monstruo creado por el doctor Frankenstein no tiene nombre; las alusiones a él se hacen con las palabras: monstruo, engendro, diablo, demonio o vampiro. Los comentaristas suelen señalar como un error en la nominación el hecho de que la opinión común haga también de “Frankenstein” el nombre propio del monstruo. Más que equivocación hemos de ver en ese deslizamiento un acierto de interpretación, aun cuando jamás se haya leído la novela. Se trata, entonces, de un mismo nombre para el creador y su criatura; identidad de nombre que lee muy bien el juego de espejos establecido entre uno y otro a lo largo del relato. De los crímenes del monstruo, pronto el doctor se reclama responsable: “yo, el verdadero asesino”¹⁷, se lamenta. Uno y otro terminan siendo seres solitarios muy a pesar de sus intentos de hacerse a una compañía. El monstruo, agobiado por la soledad, busca al doctor para que le fabrique una compañera a su medida; y también poco después se inician los preparativos de la boda del científico. Ora el monstruo persigue y elimina todo lo que es máspreciado a su creador, ora éste emprende la persecución de su criatura para matarla. El engendro que tanto repugna al doctor, finalmente, le lanza el reproche de la semejanza que los ata: “ ¡Maldito creador! ¿Por qué creaste un monstruo tan horripilante, del cual incluso tú te apartaste asqueado? Dios en su misericordia creó al hombre hermoso y fascinante, a su imagen y semejanza. Pero mi aspecto es una abominable imitación del tuyo, más desagradable todavía gracias a esa semejanza”¹⁸.

Una vez el doctor concluyó su obra no soportó verla, entonces, del otro lado del espejo comenzó a ser mirado: “Tenía levantada la cortina de la cama, y sus ojos, si así podían llamarse, me miraban fijamente... ¡Ay! Ningún mortal podría soportar el horror que inspiraba aquel rostro”¹⁹. Se trata, pues, de una paternidad que por solitaria termina produciendo un semejante abominable al que no puede reconocer como hijo. Si el doctor espantado por su acto no puede mirar de frente su obra es porque ésta le revela el punto monstruoso de su origen: el científico jugó a ser el demiurgo. Con el doctor Frankenstein no sólo se trata de la creación de la vida, sino sobre todo, de la eliminación de la muerte como límite de la vida. El viejo juramento de sostener la vida se refundió en la renegación de la muerte. ¿Cómo pensar, entonces, la actualidad de *El Prometeo moderno*?

La clonación que no sólo fabrica ovejas, unas idénticas a las otras, como aquellas que saltando la cerca se invocan para conciliar el sueño, tiene ya numerosos “cuenta-

¹⁷ MARY SHELLEY, *op. cit.*, pág. 82.

¹⁸ *Ibid.*, pág. 125.

¹⁹ *Ibid.*, pág. 52.

habientes" de un delirio colectivo. Recientemente, un grupo de investigadores presentó su proyecto de clonación humana ante la Academia Nacional de la Ciencia en Washington. Vale la pena transcribir parte de la noticia con que se informó al mundo sobre este acontecimiento: "Aparte de las brillantes credenciales académicas de los tres [científicos], el grupo cuenta con los recursos de Boisselier, quien combina su trabajo científico con sus labores como obispo de los raelianos, una secta científicista que cree que la humanidad alcanzará la vida eterna mediante la clonación y cuyas fieles estarían dispuestas a prestar su útero para el experimento. Además, los doscientos mil dólares que vienen pagando las personas interesadas en copiar a alguien -un ser querido que se está muriendo, por ejemplo- podrían constituir un presupuesto más que aceptable"²⁰. Ya sea que se trate de una utopía, de una "fanfarronería", como fue calificado el anuncio por Yunis, o de un proyecto que sólo requiere tiempo para cumplirse, se ve bien cuál es el fantasma que anima el proyecto de clonación humana: "¡Que la muerte como límite desaparezca!" Es entonces cuando las más heteróclitas justificaciones de tono humanitario proclaman un *happy end* para tanta y tan molesta limitación corporal.

Si ahora nos detenemos en la figura del monstruo creado por la ficción de Mary Shelley, notamos que ha sido creado como buena parte de los monstruos, con pedazos de otros seres. Sólo que en su caso no son seres de especies distintas, son trozos de cadáveres humanos. El angustiado doctor Frankenstein escarbaba en las tumbas para encontrar las piezas que necesitaba: "Recogía huesos en los osarios; y violaba, con dedos sacrílegos los tremendos secretos de la naturaleza humana"²¹. No resulta anodino que sea entre pedazos de muertos que el científico se empecine en asir el secreto que lo urgía. En este punto conviene recordar que el método anatómico, avatar verdaderamente científico de la medicina, fijó correspondencias entre los síntomas y las lesiones anatómicas a partir de la observación de cadáveres. Muchas autopsias fueron necesarias para que los médicos se formaran una imagen completa del cuerpo humano. Si el monstruo fue hecho de restos humanos siempre quedará el enigma sobre la desmesura de su tamaño. Hay, sin embargo, una indicación que haría suponer que no sólo fue construido con restos humanos, pues Víctor Frankenstein también conseguía sus "ingredientes" en el matadero: "la mayor parte de materiales me los proporcionaba la sala de disección y el matadero"²². El rango de elección no es muy amplio, pues al matadero van reses, cerdos, corderos, cabras... Si Frankenstein no es sólo un gigante, la hibridación en su construcción que no hace parte de su figura, sí queda en cambio sugerida por la animalidad que se le atribuye: la criatura ostenta una fuerza descomunal, al comienzo no tiene palabra; una vez abre los ojos murmura



¶ Ser bicéfalo.

²⁰ EL TIEMPO, domingo 12 de agosto de 2001.

²¹ MARY SHELLEY, *op. cit.*, pág. 48.

²² *Ibid.*, pág. 48.



‡ Diablo marino.

sonidos ininteligibles y es sólo oyendo y viendo hablar a un padre ciego con sus hijos que el monstruo comienza a advertir el uso y los efectos de las palabras. Este monstruo hecho de retazos cosidos presenta una magnífica metáfora de la construcción del cuerpo en la actualidad. Desde que las modernas técnicas de trasplante han hecho posible la sustitución de órganos, el cuerpo que cose el cirujano logra una imagen a partir de piezas de origen diverso: órganos de un donante humano, órganos de un donante animal, implantes de materiales inertes, pequeñas máquinas que hacen bien su oficio, etc. En este punto no puedo evitar recordar la fotografía de un ratoncito de laboratorio que tenía adosada en su lomo una prominencia auricular. Sí, le habían hecho crecer una oreja humana que después habría de ser trasplantada. La bestezuela habría hecho las delicias de Mandeville, seguramente también las ha hecho de muchos agradecidos pacientes. La práctica del remplazo de órganos, huesos, articulaciones, tejidos blandos, piel, hace suponer que todo es reemplazable, tal como ocurre con las piezas de una máquina. De modo que el fundamento de todo este despliegue técnico muestra su claro parentesco con las ideas cartesianas del cuerpo como máquina. La máquina como producto humano otorga asidero material a una voluntad de eficacia y rendimiento que a un mismo tiempo es codiciado ideal y tiranía superyoica. Con la creación de la máquina, el hombre ha llevado a lo real la repetición en que condena su destino. Si la cantinela de sus acontecimientos es ante todo reiteración de palabras, la máquina representa la aspiración a que no exista falla entre un significante y otro, por eso se la tacha de “inhumana”. El cuerpo como máquina ha de tener bien aceitado sus engranajes para marchar a tono con la voz que ordena rendir. La máquina en el cuerpo, sustitución del órgano, hará suponer que en lo sucesivo no habrá nuevas fallas. ¡Y además las máquinas no mueren! Entretanto, vale la pena preguntarnos: ¿cuál será el destino del goce localizado en el órgano cuando el remplazo desaloje la falla, lo que cojea? La idea de que todo es reemplazable ahonda, entonces, la escisión cuerpo-alma, vicio ya rancio de la tradición de Occidente.

Si volvemos a Frankenstein, no a la novela sino a sus puestas en escena cinematográficas, notamos que el monstruo es representado con un tornillo en el cuello, verdadera anticipación del avatar más moderno del monstruo: el hombre-máquina, el *cyborg*. Ya en sus elaboraciones sobre *El malestar en la cultura* Freud había señalado cómo el hombre provisto de toda suerte de máquinas apuntaba a dar cumplimiento a sus deseos fabulosos: ver lo imposible, oír lo ínfimo, memorizar sin límite, desplazarse sin obstáculo... Su precario cuerpo adosado a las máquinas lograría superar todo tipo de frontera. La imagen híbrida que de ello resulta es descrita por Freud señalando el fondo de impotencia que revela: “el hombre ha llegado a ser, por así decirlo, un dios

con prótesis: bastante magnífico cuando se coloca todos sus artefactos, pero estos no crecen de su cuerpo y a veces le procuran muchos sinsabores”²³. Quizá la ilusión con que así se viste es que sus aditamentos participan de un goce que anhela restituir. El efecto, sin embargo, es que su cuerpo queda cada vez más arrinconado; para qué caminar si se puede ir en auto, para qué subir por las gradas si la escalera eléctrica está al lado, para qué pararse si se tiene el control. Y quizá es la *quimera* de tener el control en las manos la que determina que en el horizonte no se atisbe detención posible. Si la figura del *cyborg* no causa horror, como es de esperar ante la mirada de cualquier monstruo, es porque su imagen de eternidad y eficiencia cumple bien con un ideal social. Pero basta que el velo caiga para que la misma voluntad de inmortalidad y rendimiento revelen la faz más aterradora de lo que no cesa, de lo que siempre marcha, de la máquina infatigable. Punto en el cual volvemos a Frankenstein para oír exteriorizada, en su monstruo, la misma voz tiránica que lo empujó a obrar: “Esclavo, antes intenté razonar contigo, pero te has mostrado inmerecedor de mi condescendencia. Recuerda mi fuerza; te crees desgraciado, pero puedo hacerte tan infeliz que la misma luz del día te resulte odiosa. Tú eres mi creador, pero yo soy tu dueño: ¡obedece!”²⁴. El creador gobernado por su criatura hace una nueva presentación de lo siniestro: lo más extraño que es el monstruo termina siendo lo más familiar pues, al fin y al cabo, el científico se reclama padre de su obra.

Quizá convenga anotar un elemento más antes de cerrar las tapas del libro de Mary Shelley. Tanto el tema del viaje como el del encuentro con el extranjero que habíamos advertido constantes en las descripciones de monstruos, reaparecen en la novela. Al comienzo, Robert Walton escribe a su hermana una carta desde San Petersburgo en la que le informa que va rumbo al Polo, lugar donde verá la insólita imagen del monstruo y donde también escuchará la infortunada historia de Víctor Frankenstein, quien para ese momento ya había realizado un largo itinerario corriendo tras su engendro. Luego, en los relatos que se van anudando con la trama principal aparece el encuentro con una joven árabe quien hablaba en lengua incomprensible para la familia que el monstruo contemplaba desde lejos. La criatura se entera de que el padre de la joven quien llevaba muchos años viviendo en París, había sido juzgado y condenado a muerte por un motivo que no logró discernir. Sin embargo, “la injusticia de esta sentencia era flagrante. Todo París estaba indignado, pues consideraba que sus riquezas y su religión, más que el crimen que se le imputaba, habían sido la causa de la condena”²⁵. Con esta historia que se incluye en la autobiografía del monstruo la novela insiste en un mismo tema: el odio por el extranjero, vuelto intimidante, cuerpo para el sacrificio.



* Monstruo marino.

²³ SIGMUND FREUD, *El malestar en la cultura*, en *Obras Completas*, vol. III, Madrid, Biblioteca Nueva, 1981, pág. 3034.

²⁴ MARY SHELLEY, *op. cit.*, pág. 117.

²⁵ *Ibid.*, pág. 117.

UNA BELLEZA COMO DE MONSTRUO



‡ Monstruo marino.

Hace algunos años se difundió la historia y la fotografía de una mujer cuya propuesta artística había transformado su cuerpo, lentamente, en función de ideales de belleza prevalentes en diferentes épocas de la historia. La metamorfosis tuvo lugar, como era de esperar, con auxilio de la cirugía plástica. De este modo, logró para sí rasgos de *La Gioconda* de Leonardo De Vinci, de *La Venus* de Boticelli y de otras mujeres modeladas por la imaginación de los creadores. El resultado fue más bien inquietante: sumó pedazos de belleza y obtuvo otra cosa que encanto. A pesar de lo excepcional que pueda parecer el caso advertimos en cambio cuán paradigmático resulta un camino más bien generalizado. Nuestra época, tan afecta a la imagen, a la buena forma, promueve una fascinación hipnótica que lejos de agotarse en alabanza, envidia o parálisis, empuja al alhelado espectador a reducir por mimesis la distancia que lo aleja del hechizo. Para ello, pone a su disposición los medios técnicos con los cuales realizar la imagen. Si las imágenes han sido para el ser humano señuelo en que engancha su deseo siempre insatisfecho, ahora se convierten en objeto de una demanda que la técnica médica satisface, modelando, poniendo y quitando sin cesar. En efecto, una primera cirugía plástica, que no necesariamente estética, pone en la mira una próxima que pretenderá ajustar la correspondencia siempre frágil con una imagen ideal. En este campo sucede algo semejante a lo que ocurre con la inscripción corpórea, tan frecuente en nuestro tiempo; una vez el sujeto se hace marcar el primer tatuaje ya está pensando en el siguiente. Sin embargo, entre el tatuaje y la cirugía hay una diferencia que salta a la vista. Si los dos procedimientos tienen en común la intención de provocar la mirada del otro, es necesario precisar que lo que muestra el sujeto tatuado es la trayectoria visible, y a veces colorida, del paso de las agujas entintadas sobre su cuerpo; exhibición que se evita cuando se trata del rastro del bisturí. La cicatriz más bien se oculta y si es posible que no deje huella, tal como lo permite la técnica del láser, tanto más apreciable el resultado. Quizá allí está el sustento del auge de la cirugía plástica: justamente se trata de no dejar huella, evitar al máximo las marcas con que una vida organiza y da figura a un cuerpo. Se dice bien cuando se habla de borrar las líneas de expresión. ¿Qué son éstas si no la escritura de nuestro estilo en el rostro? En seguida me permitiré evocar otras líneas que dicen, con enorme nitidez, que las grietas en el rostro son otra cosa además del déficit de compuestos químicos de nombres irrepetibles. En *El amante* de Marguerite Duras la narradora empieza así su relato: “A los dieciocho años envejecí. No sé si a todo el mundo le ocurre lo mismo, nunca lo he preguntado. Creo que me han hablado de ese empujón del tiempo que a veces nos alcanza a trasponer los años más jóvenes, más gloriosos de la vida. Ese envejecimiento fue brutal. Ví cómo se apoderaba de mis rasgos

uno a uno, cómo cambiaba la relación que existía entre ellos, cómo agrandaba los ojos, cómo hacía la mirada más triste, la boca más definitiva, cómo grababa la frente con grietas profundas. En lugar de horrorizarme seguí la evolución de ese envejecimiento con el interés que me hubiera tomado, por ejemplo, el desarrollo de una lectura. Sabía, también, que no me equivocaba, que un día aminoraría y emprendería su curso normal²⁶. Duras escribe “grietas”... acaso, entonces, espacio vacío para un duelo que organiza al escribirlo. Dudo que pueda decirse con mayor claridad que las marcas en el rostro de un sujeto son la escritura de sus acontecimientos. También son la huella de sus repeticiones; del gesto que hizo una y otra vez, abriendo los surcos del dolor, de la risa o de la ira. Esa es la escritura que el cirujano ofrece borrar: “¡Que de eso no quede rastro!”. Acá llega bien la imagen barroca de Siempreviva, la anciana deslumbrante de *Los pájaros de la playa* de Severo Sarduy. Una vez sintió la nueva acometida de sus ímpetus eróticos con su médico Caballo, cayó presa de la obsesión de rejuvenecerse, de volver a ser la que había sido, de estirar su apergaminado cuerpo. Para ello recurrió a un médico yerbero, Caimán, quien con variadas infusiones clorofílicas le devolvió la lozanía y la tersura perdidas: “Ahora eran dos tazones del escarchado caldo los que ingurgitaba en ayunas la candidata al salto atrás [...]”²⁷. El fitopráctico que había logrado el agradecimiento emocionado de Siempreviva: “Soy la que fui”²⁸, se dio luego a la tarea más difícil: elevar los descolgados senos de la anciana. Entregado a la tarea del alfarero, el yerbero empezó a masajear la arcilla de su cuerpo, cada vez con mayor fruición: “[...] era una muñeca de barro húmedo conquistada para la pericia del alfarero”²⁹. En medio de semejante frenesí terapéutico llegó Caballo. La trifulca entre los dos fáunicos ejemplares de la medicina no fue de poca monta. Lo cierto es que Siempreviva se convirtió en una “mujeranga” esbelta y pizpireta; sin embargo, la lozanía de su cuerpo no pudo nada contra la senilidad que la dejaba cada vez más en un laberinto sin regreso. Salto atrás en su cuerpo vuelto erguido y deseable, pero no en su memoria descosida: “[...] en su fuero interno perdía pie, y acaparaban la mente dos o tres canciones tenaces y obsesivas, refranes de su infancia - los más tontos; dialogaba con muertos; creía estar en un coctel mundano después de un desfile de moda geométrica [...] Era una joven chocha”³⁰.

Estrategia de borramiento también evocadora cuando se asiste al espectáculo que ofrecen las grandes vitrinas de los modernos gimnasios: alguien anda sobre una cinta finita-sin fin como recogiendo sus pasos, sin dejar huella, porque cada paso que da deshace el anterior; se mueve sin desplazarse... ya no viaja. He aquí la estática de la imagen: erección de un cuerpo que se agota encarnando un falo de soñada potencia ilimitada.



León Ganivet, *El diablo enamorado*

²⁶ MARGUERITE DURAS, *El amante*, Barcelona, Tusquets, 1996, pág. 10.

²⁷ SEVERO SARDUY, *Los pájaros de la playa*, Barcelona, Tusquets, 1993, pág. 119.

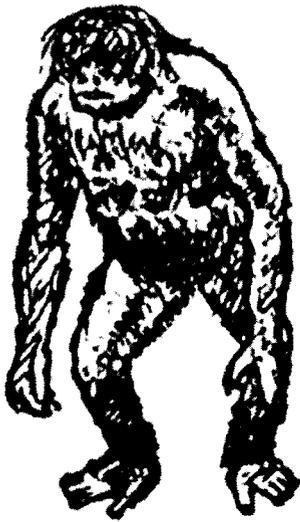
²⁸ *Ibid.*, pág. 120.

²⁹ *Ibid.*, pág. 123.

³⁰ *Ibid.*, pág. 179.

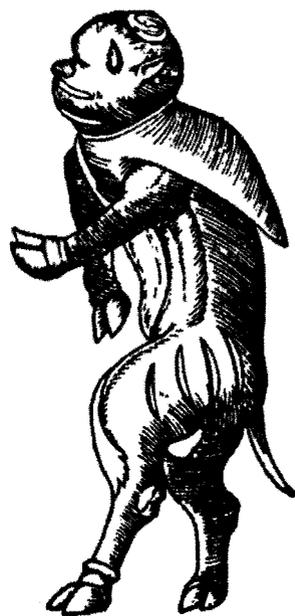
La belleza y la monstruosidad pueden parecer contrarias, pero se ve bien cómo el troceo del cuerpo, para lograr la imagen anhelada se cumple por las mismas vías de la fabricación de monstruos. Se me dirá que el resultado no es el mismo, que sólo en algunos casos cierta discordancia extraña salta a la vista, cuando el cirujano estiró más de lo que debía o cuando la naricita, que repite sin cansancio, como una plana bien aprendida, se pierde en medio de un rostro de tamaño generoso, o cuando de tanto quitar y blanquear surge una figura como la del rey del pop, cada vez más recortada según el patrón de su hermana. Se me dirá, entonces, que los anteriores son sólo casos de impericia profesional y que, seguramente, muchas veces podrá constatar en el espejo de la mirada ajena el éxito de la operación. Y así el triunfo puede ponderarse según la excitación provocada, el efecto de súbita parálisis, curiosamente similar a la petrificación causada por la visión de La Medusa. Pero la petrificación, el homenaje de la erección de otro cuerpo tiene que ver con la foto fija que realiza la imagen y es justo allí donde una dictadura totalmente monstruosa no deja en paz al cuerpo. Sólo así se lo quiere, no en su límite, no en su fragilidad: que nada recuerde su destino ineluctable, grieta a la ficción de eterna juventud, rendimiento maquinal e inmortalidad inatacable. Por todas partes se escucha el imperativo “¡A cuidar la imagen!”, verdadero *made in Germany* de la represión de una falta cuya visión se torna insoportable.

Aprestémonos para el final del viaje; hemos llegado al tema que palpité calladamente a lo largo de este recorrido: la feminidad y lo monstruoso. Al comienzo había planteado que el monstruo solía verse en el habitante de la tierra extranjera, habitante que es también quien mora en la tierra incógnita, el famoso “*dark continent*” que Freud utilizó como metáfora de la feminidad. Cuántas veces se ha escuchado denigrar de esta expresión que lejos de fatigar en explicaciones la condición femenina expresa bien el límite que Freud encontró al ideal científico que quería para su obra. Sólo basta decir que la alteridad que representa la mujer, escrita siempre por la poesía, puede dar lugar también al repudio de la diferencia; caso en el cual aterradores monstruos saltarán a la escena. No es gratuito que sea el cuerpo de la mujer el que se ofrezca de manera preferencial para una práctica quirúrgica que cumple el recorte según un modelo que habrá de reproducirse: como si fuera mejor “todas iguales” que cada una tan distinta, incluso de sí misma. ¿Qué será de un cuerpo sin marca, sin diferencia, eternamente joven?... Un cuerpo que debería dejar de serlo para que a su lugar llegase el fuera de tiempo y el fuera de sexo representado por el ángel. Tanto empeño vano en querer ir a donde jamás se estuvo: un cuerpo que no doliera, que no tuviera huella de su desmesura, que no envejeciera. Es como aspirar a un cuerpo que no fuera cuerpo, más bien una estampita de colección para mostrar a conveniencia.



» Heuvelmans, *Kikomba congoleño*, 1980.

Pero el asunto no se detiene allí, porque molestos por los síntomas que se enlazan a las prácticas realizadas en procura de una belleza de molde, ahora se la aprecia a condición de acompañarla con ideales salutíferos. Las nuevas exhibiciones de moda se llaman, justamente, así: “belleza y salud”. Vía por la cual el síntoma, efecto de la servidumbre a la mirada del otro, también tendría que desaparecer... Y bien sabemos que silenciar el síntoma equivale a amordazar al sujeto. Si ya se aspira a que ni siquiera “la pulida uña del síntoma”³¹ marque a cada cual con la escritura en que cifra su deseo, el rechazo de la causa no puede más que tornarse en una aspiración loca de abrazar la éterea existencia del ángel. Un cuerpo sin marca es mera indiferencia. El costo de realizar la imagen es que los otros componentes del lazo imaginario con el semejante pierden estima: la identificación que se achata en la copia de una imagen erige estatuas solitarias. Ya el poeta Rilke lo dijo: “Porque lo bello no es más que el inicio de lo terrible que apenas soportamos y lo admiramos tanto porque serenamente rehúsa destruirnos. Todo ángel es terrible”³² 



‡ Fraile-becerro.

³¹ ÁLVARO MUTIS, *Obra poética*, Bogotá, Arango Editores, 1993, pág. 109.

³² RAINER MARÍA RILKE, *Elegías de Duino*, Madrid, Lumen, 1986.