



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**Prometeo en llamas
(Metamorfosis del monstruo)**

T E S I S

**Que para obtener el título de
Maestro en filosofía**

Presenta:

Francisco Javier de León Ramírez

**Director de tesis:
Alberto Constante López**



México, D. F. Ciudad Universitaria

2009



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

ÍNDICE

Dedicatoria.....	3
Introducción.....	5
Capítulo I: El Monstruoso ser moderno.....	8
La mente moderna.....	12
Libertad y fragmento.....	21
Capítulo II: Rostros multiformes.....	26
La ajena semejanza.....	29
Clasificar al monstruo.....	42
El ser artificial.....	52
Capítulo III: El dolor de Prometeo.....	56
Monstruo, he aquí tus padres.....	57
El origen desde el fragmento.....	66
El monstruo no existe.....	70
1) Signo y semejanza.....	73
2) Nombre y lenguaje.....	74
3) El origen en palabras.....	77
La costilla infértil.....	82
Conclusiones: de piras funerarias y otras formas de propagar el fuego 84.	
Bibliografía.....	90

DEDICATORIA

Temeroso de omitir nombres de aquellos que de una u otra forma contribuyeron a traer este monstruo a la vida, mejor los guardo en el silencio de la palabra escrita, la que saben bien que habitan, en la que pueden reconocerse más allá de lo que se pudiera decir en una larga lista que más evocaría una letanía que un agradecimiento. Los dejo pues con mi eterna gratitud y con este ensamblaje en palabras que de tan monstruoso es vital:

Tres de mis más queridos maestros guiaron al monstruo en toda su gestación de ellos viene la forma definitiva de esta criatura, de ellos también la forma definitoria no sólo de mi carrera, sino de todo lo que me pone en el movimiento más fundamental de la existencia. No menos importantes los que están más allá de la sangre, los que se llaman familia no por el azar sino por el deseo: desde su paraíso de cácaro, pasando por la dulzura devoradora, los juegos de la distancia y la memoria, hasta esa forma tan infantil y necesaria de alegría, los pongo en mi alma suya. La primera, necia, marinera de espejos, país de maravillas, lo sabes... siempre mayúsculo. Daga, Babel, riesgo en un solo trazo. Tuyo el primer aliento. No siempre se nace familia, se descubre en el camino, así el poeta que no traerá agua sucia a la casa, el fruto de la palabra que pudo decir más profundamente, la forma tan costeña de compartir lo que se llama hogar desde el comienzo, los tizayucos errantes, los caníbales, los cansados dueños de taberna, ebrios de pensar y pronunciar silencios, los que vienen de una galaxia muy muy lejana... Sí hay café turco, joven... Amiba permanentemente alojada en una magnolia, la diez formas en que aprendí a decir locura, Troya aún impronunciable... hay cinito de a dos por uno... una marejada de cuatro letras por tanto cariño... la razón de la voz el canto... Los galerones tan bien capitaneados y su tripulación atenta... el forjador que nunca hizo espada alguna... ¿cómo se escribe amoshgú?... Una hoja en blanco para Tristram Shandy... el cine menor ya crecido... la ciencia tan galla como gaya... tantas reflexiones como historiales médicos compartidos... Alba temprana de los últimos días... los detectives y las reflexiones no siempre elementales... los enviados de Cthulhu que caben en tantos mares... ¡Qué chido depa se encontraron! Otras cuatro letras tan distintas y precisas... Barcelona más allá de su geografía y su Gaudí... una

sola flor basta para ese norte tan lejano de la tierra, aves que no aparecen diario, heteronomías, heteronomías, significas tanto... Hacia ti el recorrido en el desierto, un escenario precioso por tu paso, los vasos comunicantes con los que juegan tantos chamacos... Se habla español en Nunca Jamás... Pum, paz, Banff!!!. Todos en un solo aliento, prosa venida a tiempo, jamás fragmentos, este cuerpo que en ustedes nace y tan a tiempo me grita ¡Está vivo!

F de L

Desde algún tiempo en cierto lugar.

INTRODUCCIÓN

*¿El Judio Errante? Por
supuesto que no. Sobre
su cabeza han pasado
más de dieciocho
siglos. En comparación
con él, yo soy un
inmortal muy joven.*
Mary Shelley¹

El presente estudio nace, en primer término, de la pasión, y es que, mi temprano acercamiento a la novela *Frankenstein o El Moderno Prometeo*, no sólo representó el primer encuentro con un texto en su idioma original, sino que representó también una serie de interrogantes que aún hoy cobran vida en forma de nuevas preguntas. El tema, los ambientes, los personajes hablaban de un mundo ya no existente, sino creado. Lo que me había sido ofrecido como un relato de horror distaba mucho de aquellos relatos sobrenaturales que inundaban mis ensoñaciones de la época. El descubrimiento de que Mary Shelley había trabajado dos versiones de la novela (una en 1818, contando apenas con 19 años. La segunda en 1831, versión que, según la propia Mary Shelley alcanzaba una mayor madurez estilística) motivó el querer acceder a ambas versiones y notar sus diferencias. Fue apenas un poco después que complementé la lectura del texto con una visitación a la cinta de James Whale. Si bien la película se alejaba profundamente de la novela en lo anecdótico, mantenía los elementos esenciales de la historia, lo cual se hacía mucho más importante. Además, la imagen del monstruo era ya bien conocida desde mucho antes de acceder al texto; el rostro de Boris Karloff cubierto con el maquillaje diseñado por Jack Pierce de manera exacta a las proporciones faciales del actor, permanece como una de las más esenciales de la iconografía cinematográfica y su fuerza es tal, que incluso ediciones de la novela de Shelley, como la de editorial Alianza, la utilizan en sus portadas. Mi interés se incrementó ante cada lectura del texto o de las exploraciones de sus personajes en otras muchas manifestaciones culturales, y es que, más célebre que leída, *Frankenstein* es una obra que es no sólo referente obligado en tales manifestaciones, sino punto de partidas a diversas reflexiones.

En una primera versión de este trabajo traté de demostrar que el monstruo era tal debido no a su alteridad física, sino por sus problemas de comunicación, tesis que se

¹ Mary Shelley, *El Mortal Inmortal y otras fantasías góticas*, Valdemar, España, 2003. P. 85.

debilitaba de forma precipitada al observar que la complejidad del monstruo era mucho mayor y no se limitaba a tal o cual elemento sino que, como su cuerpo, se fragmentaba, desdoblaba, hacía acto de presencia, en fin, desde múltiples escenarios. Estas cualidades le separan por completo no sólo de relatos previos, algunos venidos de la tradición oral, sino también de muchos personajes extraídos de la obra de los contemporáneos de la autora y lo convierten, también, en un parteaguas para tratar de comprender la noción de lo monstruoso en la modernidad.

Es esta última idea en la que se gesta el presente trabajo: la posibilidad de pensar al monstruo sí como un rompimiento del cotidiano, sí como un ser que hace un quiebre en todas las proporciones de lo conocido, mas ya no en un ser venido desde el reino de lo sobrenatural o considerado un error de la naturaleza. Un monstruo que no es otra cosa que el fruto de las ansias de saber humana y surgido desde la ciencia y otras formas modernas del conocimiento. Pero si el monstruo sin nombre creado por Víctor Frankenstein, es en verdad producto del pensamiento moderno, hay primero que distinguirlo de los monstruos en su sentido más clásico. Hacer esta separación desde las perspectivas de Michel Foucault se vuelve por demás importante, pues permite, primeramente, pensar las transformaciones de lo monstruoso no en una línea recta que pasa de una concepción a otra, sino más bien permite pensarlo en formas de quiebre, en fracturas desde las cuales la noción cobra sentido. Permite ver, además, el problema de lo monstruoso como un problema planteado desde el cuerpo, desde las transgresiones que el cuerpo en sentido moderno (sobre todo después de la irrupción del Marqués de Sade) representa y el cómo los juegos de poder operan sobre dichos cuerpos.

Y es que ya de por sí, el problema de la modernidad luce amplio e intrincado; pensar la modernidad implica pensar no en un momento histórico o una serie de características definidas e inmutables, sino en una actitud compleja que ha llevado a discusiones que van desde sus logros, su aparente fracaso y sus consecuencias como la llamada “postmodernidad”. Pero creo que la modernidad es aún el tema a discutir, pues la configuración que a partir de ella se genera del mundo se encuentra lejos de ser un asunto terminado. Abordar el tema de la modernidad, entonces, no es tema venido de la nostalgia, de un intento vano por recuperar un pasado ideal, ni de un también falso afán de hallar el origen de aquello que en ciertas visiones del mundo puede pensarse como el nacimiento de todas las desgracias contemporáneas. No, la discusión del tema de la modernidad se hace necesaria no sólo para comprender el mundo, sino que permite la

posibilidad de reconfigurar la concepción del mundo moderno y todos sus dispositivos a partir de repensarle y replantearle.

¿Por qué hacerlo desde los territorios que unen a la filosofía y la literatura? ¿desde la ficción? Porque sus estructuras y procedimientos (narrativos, temáticos, formas) están más allá de los valores metafóricos (en el más llano significado del término) y simbólicos que habitualmente se les da. Sus posibles lecturas son múltiples y cambiantes, no únicamente generacionalmente hablando, sino en muchos otros sentidos. Es posible pensar, pues, en la ficción como una transfiguración del mundo, ya no sólo como una representación de este. He escogido la figura del monstruo porque creo que, justamente, en ella se transfigura del mundo algo que está más allá de representaciones del miedo, de la superstición o el folclore. En su forma moderna, en particular en la figura de la criatura de Frankenstein, el mundo moderno entra en un juego especular cuyas imágenes dicen mucho de la condición moderna, de la concepción humana toda dentro de la modernidad. El cuerpo del monstruo se ha hecho presente en una forma que no había cobrado antes: fragmentario y fragmentado, tan grotesco como sublime, tan humano como siempre ajeno, que se ubica en un espejo de agua como el que sirviera a Narciso, pero espejo este cuyo ritmo le precipita en una serie de formas cambiantes, más no por ello menos reconocibles.

Finalmente, creo importante resaltar que he decidido utilizar en el trabajo las dos versiones de la novela de Mary Shelley pues, desde sus respectivas formas y con sus variantes, muestran como se compone el fragmentario cuerpo de lo monstruoso. La primera, mucho más pasional, delata no sólo la juventud de su autora, sino que desborda en un lenguaje exuberante las preocupaciones del texto. En la de 1831, el lenguaje es más directo, aunque no por eso resta efectividad a las atmósferas y, ciertamente, intensifica la postura de la autora frente a las configuraciones del mundo moderno.

F de L.

Ciudad de México, marzo de 2009.

CAPÍTULO I:
EL MONSTRUOSO SER MODERNO

- El porquero me la trajo la otra tarde, después de tres días de ausencia.
 - Veo una granada abierta.
 - Es una granada salvaje.
 - Lo sé, y de una actitud horrible.
 - No obstante, si tuviese bastante sed, la mordería.
 - ¡Ay! Yo puedo decírtelo ahora: esa es la sed que buscaba en el desierto.
 - Una sed que sólo ese fruto amargo apaga.
 - Pero hace amar esa sed.
- André Gide.
2

Muchas páginas preceden a las líneas que aquí atrevo, páginas que, ya sea desde perspectivas filosóficas, artísticas, científicas o un largísimo etcétera abordan la reflexión acerca de la modernidad. Páginas que, entre otras cosas, son prueba de que la modernidad sigue lanzando preguntas incluso en los lugares que pudieron en algún momento lucir ya cerrados, terminados, resueltos. Y es que, allende lo que se puede escribir acerca del proyecto de la modernidad, de su nacimiento o su aparente fracaso, las problemáticas que ella nos presenta aún abarcan todos los campos de la vida humana. El universo todo, en su configuración moderna, es ya no un lugar cuyos fenómenos puedan ser entendidos a la luz de lo divino, sino que se ha transformado en un crisol de posibilidades extendidas casi a infinito. La travesía que guiaba al ser humano hacia la tierra prometida cambió su carta de navegación, pues ha dejado de mirar al cielo para volver la mirada hacia la tierra que siempre hemos habitado. Lo que el hombre moderno busca construir es un mundo que funcione al ritmo de su vida, un mundo en que la naturaleza quede sometida a sus necesidades, lugar, en fin, marcado por un ideal de progreso y en el que la razón y la ciencia son las fuerzas esenciales de toda la vida humana. Pero estos ideales no podían, no pueden incluso hoy, ser vistos como algo simple. Son un problema complejo que va más allá de las típicas visiones que de la modernidad se generan, sobre todo en términos temporales. Afirma Michel Foucault:

²André Gide, *El regreso del hijo pródigo*, Traducción de Xavier Villaurrutia, Editorial Renacimiento, Sevilla, 2003, P. 60.

Sé que frecuentemente se habla de la modernidad como una época o, al menos, como un conjunto de rasgos característicos de una época; suele situársela en un calendario en el que aparecería precedida por una premodernidad más o menos ingenua o arcaica, y seguida por una enigmática e inquietante “post-modernidad”. Siguiendo este razonamiento nos preguntamos si la modernidad constituye la continuación y el desarrollo de la Aufklärung, o si hay que verla como una ruptura o una desviación en relación con los principios fundamentales del siglo XVIII.³

Lo anterior lleva a Foucault a preguntarse si es, más bien, posible...

considerar a la modernidad más bien como una actitud que como un período de la historia. Con “actitud” quiero decir un modo de relación con y frente a la actualidad; una escogencia voluntaria que algunos hacen; en suma, una manera de pensar y de sentir, una manera, también, de actuar y de conducirse que marca una relación de pertenencia y, simultáneamente, se presenta a sí misma como una tarea.⁴

Una tarea que, ciertamente, no ha sido completada y que se ofrece amplia y múltiple, en el sentido de que las posibles reflexiones que de ella surgen provienen de muchos campos de conocimiento que, más allá de ofrecer soluciones definitivas, hacen que el crisol se extienda y muestre infinidad de matices. La actitud moderna que describe Foucault, así vista, no puede reducirse a contemplar la vida humana como una simple secuencia histórica de hechos uno seguido de otro, sino justo como ese *modo de relación con y frente a la actualidad*. El mundo moderno es un constructo, mismo que surge de las manos del hombre, de la nueva relación que ha establecido con las cosas que le rodean y con las que, surgidas de su propio impulso, ha puesto en el mundo. Pero esta actitud debe también ser responsable pues aquel ideal moderno que pone al hombre como la cúspide de la creación puede volverse en su contra, como de hecho ya ha ocurrido en muchos casos. La puerta abierta por Cartesio que dio paso a una forma de pensamiento que permitía ordenar de forma clara el mundo, significó también una ruptura no sólo con las formas de conocimiento precedentes, sino también una ruptura con el papel que el hombre veía para sí mismo dentro de la naturaleza. Las ideas promulgadas por los pensadores del siglo XVIII acerca del hombre guiado por las luces de la razón, misma en la que se centraba toda una serie de derechos e igualdades para los hombres, en que un ideal de progreso llevó a la ciencia y la técnica a iniciar su

³ Michel Foucault, *¿Qué es la ilustración?*, en http://www.catedras.fsoc.uba.ar/mari/Archivos/HTML/Foucault_ilustracion.htm

⁴ Michel Foucault, *Ibid.*

vertiginoso e imparable ritmo transfigurado en la industrialización, luces en las que, en fin, la acción representaba la actitud definitiva que llevaba al hombre a su nueva visión del paraíso, ya no creado sino construido.

Pero junto con estos ideales se presentan también una serie de problemas que se extienden hasta días presentes, pues las luces que iluminaban tan promisorio sendero se han transformado: el conocimiento se ha multiplicado en una serie de ramas cada vez más específicas, se crean así nuevas disciplinas y subdisciplinas cada una con su respectivo lenguaje y formas de trabajo; la ciencia y la tecnología avanzan a ritmo industrial más guiadas por afanes mercantiles que por un verdadero afán de progreso; la información abre nuevas e inimaginables rutas de acceso que le vuelven efímera y poco ligada con el conocimiento; el trabajo mismo ha cobrado nuevos sentidos, es ya no un satisfactor de bienes, mucho menos es algo ajeno a la condición humana como lo fuera en su origen o bien una vía para alcanzar el ya dicho ideal de progreso (como fuera concebido en las décadas de 1950 y 1960), es ahora un satisfactor de comodidades y formas de bienestar basadas en nociones capitalistas y mercantiles. De nuevo Foucault:

La equivalencia de los objetos del deseo no se establece ya por mediación de otros objetos y otros deseos, sino por un paso a lo que les es radicalmente heterogéneo; si existe un orden en las riquezas, si esto puede comprar aquello, si el oro vale dos veces más que la plata, no es ya porque los hombres tengan deseos comparables; no es porque a través de sus cuerpos experimentan la misma hambre o porque el corazón de todos obedezca a los mismos prestigios; es porque todos están sometidos al tiempo, a la pena, a la fatiga y, llegado el límite, a la muerte misma. Los hombres intercambian porque experimentan necesidades y deseos; pero pueden cambiar y ordenar estos cambios porque están sometidos al tiempo y a la gran fatalidad externa. Por lo que respecta a la fecundidad de este trabajo, no se debe tanto a la habilidad personal o al cálculo de los intereses; se funda en condiciones que también son exteriores a su representación: progreso de la industria, aumento de la división de tareas, acumulación de capital, partición del trabajo productivo y del improductivo.⁵

Lo anterior deja ver el como ha operado, en más de un sentido, el hombre moderno en tanto hombre de acción, pero también deja ver como las cuestiones planteadas por la modernidad, de nuevo, están lejos de haber sido resueltas. No es

⁵ Michel Foucault, *Las palabras y las cosas*, traducción de Elsa Cecilia Frost, Editorial Siglo XXI, México 2007. P. 221.

posible tampoco hacer una caracterización de la modernidad como una serie de catástrofes para la vida humana. Ver sólo cualidades negativas en la modernidad es un grave error, debe pensársele, más bien, como un fenómeno cuya complejidad nos obliga a plantearlo desde todas las perspectivas posibles, pues parece que los análisis que de ella se emprenden han tomado sólo dos caminos, a saber:

la modernidad es aceptada con un entusiasmo ciego o condenada al distanciamiento y el desprecio, como si fuera la hacedora de todos los males; en ambos casos es acogida como un monolito, incapaz de ser configurado o cambiado por los hombres modernos. Las visiones abiertas sobre la modernidad han sido suplantadas por visiones cerradas⁶.

Visiones monolíticas éstas que, cierto es, no han hecho sino nublar la mirada en torno a la modernidad cuando más se hace necesario buscar nuevas formas de luz, tampoco absolutas, que aclaren zonas varias pero que también permitan reconocer las sombras que surgen alrededor de cada objeto, de cada cuestión que se observa. Luz traducida en razón, pero una razón que sea capaz de reconocer que tiene ante sí una serie de juegos especulares, de paradojas y contradicciones y que abordarlas no es labor simple. Arrojar a la reflexión de la modernidad es, creo, un riesgo, pues cada paso puede llevarnos a formar parte del monolito. Máxime si la reflexión va hacia las transfiguraciones de la modernidad en terrenos que, si bien no le son ajenos, parecen muy distantes de los focos de la verdadera discusión o bien parecen no ilustrar nada acerca de la modernidad fuera de un plano metafórico.

Mary Shelley, en su emblemática novela *Frankenstein o el moderno Prometeo* parece ligarse a la reflexión de una forma ni adelantada a su tiempo, ni mucho menos arcaica, sino justamente en forma de una lectora crítica de las formas de la modernidad que se le presentan; no es vano que utilice el término moderno para designar a su personaje creador. En el acto de Frankenstein se encuentran las ansias del hombre moderno, firmes y decididas, mas igualmente incontrolables. Conocedora y seguidora de los pensadores del siglo de las luces, Mary Shelley lanza su mirada al mundo moderno ya no con ciega admiración, ni con un rencor incierto, sino que, de manera similar a la de muchos de sus contemporáneos románticos (y más en particular otros representantes de la novela gótica), lanza su reflexión desde las figuras de Frankenstein y la criatura, son ellos juego especular del mundo moderno.

⁶ Alberto Constante, *Los monstruos de la razón: Tiempo de saberes fragmentados*, UNAM-ITESM, México, 2006. P. 16

Es común escuchar que la ficción ha superado en nuestros días a la realidad; que la imaginación se ha visto sobrepasada por las acciones de los hombres. Ideas que también son cerradas si se piensa en la imaginación como una simple estructura que no aporta sino falsos discursos o si se piensa en la realidad como una forma inmutable del acontecer humano, como una serie de hechos, objetos y costumbres establecidas en un sólo orden. Pero si por el contrario se les observa en su movimiento constante, en sus posibilidades de transformación, en sus rupturas y más importante, se observan los entrecruzamientos y juegos que hace la una en los territorios de la otra, se abren reflexiones que están más allá de la obra abordada, pues las lecturas que en ella se establecen ya no están sujetas a tiempo y espacio limitados, sino que nos obligan a mirar hacia el interior de la condición humana misma, a repensar sus estructuras, y, por qué no, a reconfigurarla.

Al lanzar la mirada a la mente moderna, lo que se observa es algo que permanece en constante cambio y avance (ya no lineal ni ascendente, sino múltiple). El acercarse a su origen entonces, no representa el afán de volver a sus bases como si estas fueran parte de un pasado ideal y único el cual se busca recuperar; es, al contrario, la posibilidad de enfrentar al crisol desde la multiplicidad de sus formas para tratar de ver en ella al menos algunas de esas transformaciones y el cómo, ya sea a partir de la ciencia, el pensamiento, el cotidiano o en la figura del monstruo, han cobrado forma en el mundo.

LA MENTE MODERNA

.
El surgimiento de la mente moderna se relaciona ampliamente con el fin de la providencia. Es el momento en que la mano divina se ha vuelto superflúa, ha dejado de entregar a los hombres todo aquello que les es necesario para desarrollar su vida y los hombres mismos han empezado a construirla. La arquitectura ha dejado de elevarse al cielo, las grandes torres góticas que apuntaban hacia él queriendo alcanzar el hogar de Dios y las gárgolas que atentas vigilaban el horizonte en busca de demonios que ahuyentar, quedan cada vez más sumergidas en sombras que las convierten en escenarios de obras de ficción. El poder que ellos representan, si no desaparece sí pierde gran parte de su fuerza. Ya desde el renacimiento los templos, aunque aún homenajean

el poder celestial, ven de manera cada vez más abundante la presencia de figuras humanas colmando sus espacios. Es decir, al ya no poder apuntar únicamente hacia el cielo como el gran motor de la vida humana, el hombre comienza a apuntar hacia sí mismo. El acto prometeico ha cobrado un nuevo sentido, ahora es el naciente espíritu moderno el que se ha robado el fuego para dar nueva vida, vida ya no guiada por la fe, sino por la razón; vida encaminada ya no al paraíso, sino al progreso. Quien acceda al nuevo camino que comienza a trazarse, debe arrojarse valeroso a la empresa, todo su impulso debe estar dirigido a la aventura que comienza: todo descubrimiento, todo desarrollo técnico (o su posterior paso a la tecnología), representa una victoria del hombre sobre la naturaleza, marca el control de lo humano sobre todo aquello que le rodea. El nuevo lugar que se ocupa en el mundo no le es otorgado, es conquistado.

Si bien es cierto que la forma del pensamiento moderno haya su fundamento esencial en el *cogito* cartesiano, cierto es también que en algunas figuras precedentes se empieza a reconocer la gestación de las nuevas búsquedas. Por ejemplo, Rafael Argullol, apoyado en Schelling, ve en Dante parte de la gestación del espíritu moderno: Para Schelling (en *Ueber Dante in philosophischer Beziehung*),

Dante es el iniciador de una épica moderna basada en la hegemonía absoluta del individuo. Lo cual es perfectamente cierto si se tiene en cuenta que Dante inaugura, con fuerza poética excepcional, el impulso centrífugo – esa optimista expedición del hombre hacia el mundo- que, tras derruir el edificio del conocimiento tradicional, culminará en la magnífica y desoladora clarividencia de la ciencia renacentista. Antes de Dante y Petrarca, el Yo yace enquistado bajo la fortaleza de una ontología tiránica, pero consoladora; después de Galileo y Shakespeare, transcurrida su gran aventura de autoreconocimiento, su agotada vitalidad deberá perderse en los distintos caminos del empirismo, del racionalismo y de la restauración de la metafísica tradicional. Entre ambos momentos, el hombre –ya hombre moderno- por primera vez ha alcanzado a ver, con una fecundísima mezcla de fascinación y terror, la verdadera dimensión de su soledad y de su poder.⁷

Este nuevo espíritu que se gesta en la humanidad, es evidente, va a afectar todos los campos del conocimiento. De hecho, todas las estructuras vitales. El trabajo de los alquimistas, por ejemplo, si bien hoy en día es relacionado de lleno con las artes

⁷ Rafael Argullol, *El Héroe y el Único*, Ediciones Destino, Barcelona, 1990. P. 19-20.

mágicas, fue en su momento, equivalente a la ciencia. Pese a que al imaginar la figura del alquimista predomina, como señala C. J. S Thompson, la imagen dada por las artes:

*To the artist the alchemist at work in his dim, mysterious laboratory, with its glowing furnaces and fantastic apparatus, formed an attractive subject for his brush, while the poet found in his romantic and picturesque life a fascinating theme for his pen. A great deal of this attraction was doubtless due to the mystery with which the art of alchemy has ever been surrounded*⁸

Es necesario mirar no sólo a aquel que lanzaba encantamientos o invocaba demonios, buscaba el elixir de la vida o la piedra filosofal, sino que se deben reconocer los esfuerzos realizados en otros rubros, ya que muestran cómo la llamada filosofía natural va a dar el salto a los terrenos de la ciencia. Claro que reconocer su profundo sentido religioso o, para mejor decir, espiritual, se hace necesario, pero no puede pasarse por alto que: *Among the early civilizations, from the beginning, practically all knowledge was influenced by mysticism. There was a general belief that everything came from the gods.*⁹ Además, dicho misticismo tomará formas muy curiosas pues, si bien lo alquimistas reconocen que todas las cosas vienen de poderes celestiales, consideran a la naturaleza más como un motor que como simple receptáculo de dichas fuerzas, además de verse a sí mismos como los pocos seres capaces de descubrir y controlar las fuerzas provenientes de dicha naturaleza. Esta idea puede verse claramente en el siguiente fragmento de *El tesoro de los tesoros de los alquimistas* de Paracelso:

*¡Desgraciadas de vuestras cabezas el día del juicio! Yo, en cambio, sé que mi reino llegará. Reinaré en el honor y la gloria. No soy yo quien me alaba, es la naturaleza, porque ella es mi madre y yo le obedezco todavía. Ella me conoce y yo la conozco. La luz que está en ella, yo la he cotemplado, la he demostrado en el microcosmos y la he vuelto a encontrar en el universo.*¹⁰

Lo escrito por Paracelso es interesante no por la exacerbada alabanza que hace de sus propias capacidades, sino porque delata el afán de conocer la naturaleza desde sus

⁸ C. J. S Thompson, *Alchemy and Alchemists*, Dover Publications, New York, 2002. P 9.

Para los pintores la visión del alquimista en su oscuro y misterioso laboratorio rodeado por hornos encendidos y aparatos fantásticos fue siempre atractivo, mientras que los poetas hallaron en su romántica y pintoresca figura un tema fascinante para sus plumas. Sin duda, esta fascinación, se debe en gran medida al halo de misterio que ha rodeado siempre a las artes alquímicas

⁹ *Idem.*

Entre las primeras civilizaciones, desde sus inicios, prácticamente toda forma de conocimiento se relacionaba con el misticismo. Existía la creencia general de que todo provenía de los dioses.

¹⁰ Hermes, Alberto el Grande, Paracelso y otros, *Textos básicos de Alquimia*, Traducción de Mario Martínez de Arroyo, Editorial Dédalo, Buenos Aires, 1976, P. 101.

representaciones más mínimas hasta llegar a las más altas en el universo. Delata también que es el hombre quien debe ser capaz de penetrar en los misterios de la naturaleza, pues no serán dados de forma providencial. La misión es pues, aventurarse en dichos misterios.

Este impulso por develar los misterios de la naturaleza será llevado por Philipus Aureolus Theophrastus Bombastus Paracelsus von Hohenheim (mejor conocido simplemente como Paracelso) a muchos territorios tales como las formas tempranas de la medicina y la química. De la primera criticará arduamente a los médicos de la realeza quienes, según cree, sólo se dedican a preparar pócimas engañosas que no alivian ningún mal. Para él, la medicina cumple la función de complemento de la naturaleza. En los terrenos de la química su aportación es de mucho valor. Afirma Thompson:

He foreshadow the discovery of alkaloids and other active principles of plants. "there is," he remarks, "a force of virtue shut up within things, a spirit like the spirit of life, in medicine called Quintessence or the spirit of the thing." He also believed that there were certain specifics in the treatment of disease. Thus his specific for causing sleep consisted of opium with orange and lemon juice flavored with cinnamon and cloves. He distinguished between the purgative action of vegetable drugs like rhubarb and colocynth and the salines such as potassium and sodium sulphate. His purgative specific was chiefly composed of colocynth and his diaphoretic contained camphor, cardamoms, pepper, and grains of paradise, from which it will be noticed that the active drug in each of these preparations has an undoubted specific action.¹¹

Pero sin duda el más interesante de los trabajos de este alquimista es el que se refiere a la creación del Homúnculo. Como lo ha señalado Radu Florescu¹², Paracelso pensaba que el Homúnculo podía ser creado fuera del vientre de una madre natural y

¹¹ C. J. S. Thompson *Op. Cit.* P 170.

Paracelso anticipó el descubrimiento de los alcaloides y otros principios activos de las plantas. "Hay", apunta, "una virtuosa fuerza que yace dentro de las cosas, un espíritu como el espíritu de la vida, en medicina llamado *Quintaesencia* o espíritu de la cosa". También creía que debe haber ciertas especificidades en el tratamiento de enfermedades. Por ejemplo, su tratamiento para inducir el sueño consistía en opio con jugos de limón y naranja saborizado con canela y clavo. Distinguió entre las acciones purgativas de drogas vegetales, como el riubarbo y el colocinto y salinos, como el potasio y el sulfato de sodio. Su tratamiento purgativo se componía principalmente de colocinto y su diaforético contenía alcanfor, cardomomo, pimienta y granos del paraíso; de todos los cuales podría notarse que la droga activa en cada una de estas preparaciones llevaba a cabo una indudable acción específica.

¹² Radu Florescu, *In search of Frankenstein*, New York graphics society, Boston, Massachusetts 1975. P. 215-216.

crecer como un ser humano normal luego de algún tiempo¹³. Y ni que decir de los trabajos que en anatomía desarrollaron Cornelius Agrippa (contemporáneo de Paracelso) o Konrad Dippel (quien trabajó ya cobijado por las primeras luces del siglo XVIII). El primero, es conocido principalmente por su supuesto pacto con el demonio. Describe Florescu: *Agrippa was an astrologer, and delved into black magic; a devil attendant upon him in the shape of a black dog accompanied him in all his travels and he pursued his magic, presumably the creation of life, with formidable and various apparatus and the aid of the supernatural powers of the dog.*¹⁴ Sin embargo, allende este episodio fantástico en la vida del alquimista, su aportación es, por mucho, más profunda. Gracias a su trabajo *Vanidad de la Ciencia y las artes*, abrió las puertas para que aparecieran cirujanos como Ambroise Paré, quien dio mayor confianza en las técnicas quirúrgicas en una época en que las nulas condiciones de higiene y las malas condiciones en general del trabajo hospitalario provocaban más muertes que los mismos males que trataban de curar.

Por su parte, Dippel, nacido en el castillo Frankenstein¹⁵, en su búsqueda de perfeccionar los conocimientos existentes de la anatomía humana y los avances de la cirugía moderna, trabajará con cadáveres, moliendo partes de los mismo para generar emplastos. Lógico es pensar que pudo haber sido perseguido por esos trabajos. De hecho, es el motivo por el que Radu Florescu atribuye a Dippel la autoría del tratado anónimo *Conversaciones mensuales con el imperio de los espíritus*:

Dippel as we know was concerned also with the principle of life, and may have written an anonymous treatise entitled: Monthly Conversations with the Empire of Spirits. (It would have been dangerous for Dippel to publish such theories under his own name.) One of the theories propounded in that work was "that there are quite extraordinary mysteries in the blood of men and animals, as I have shown myself and in the experiment of others...after the successful distillation of blood, the whole human being emerges in a monstrous way." The formula, of course, resembles Dippel's prescription

¹³ En este punto ahondaré en el siguiente capítulo. Por otra parte, llama mucho la atención no sólo por haber sido tomado como referente por Mary Shelley para la creación de su novela, sino porque es posible ver en su creación del pequeño ser artificial un extraño pero indudable antecedente de la clonación.

¹⁴ Radu, Florescu, *Ibidem.* P. 216-217.

Agrippa era astrólogo y practicó la magia negra; un demonio apareció ante él en la forma de un perro negro y lo acompañó en todos sus viajes, así obtuvo su magia, presumiblemente la creación de vida, con formidables aparatos y la ayuda de los poderes sobrenaturales del perro.

¹⁵ C. J. S. Thompson en su ya citado libro afirma que, de hecho, Dippel voló una de las torres del célebre castillo en sus experimentos con nitroglicerina, pero la fecha del descubrimiento de la misma y los inexistentes reportes de reconstrucciones del castillo durante el periodo en que Dippel lo uso como laboratorio, mantienen este hecho como una leyenda.

*for his famous oil to prolong life and cure disease, based, as you will recall, upon the distillation of human blood.*¹⁶

Es indudable que los trabajos de los alquimistas han quedado detrás de una espesa nube de humo. Las leyendas acerca de sus contactos con demonios, del uso de la magia negra, o de sus trabajos de transferencia de almas de un cuerpo a otro han contribuido a que estos personajes queden ubicados más en los territorios de lo esotérico o lo puramente anecdótico; pero es indudable también que esos destellos que hoy parecen no otra cosa que fuegos de artificio, delatan un creciente empeño por controlar la naturaleza, por extender los horizontes de la vida humana y llevarla, sin tener que estar fuera de este mundo, a alturas que parecían antes imposibles. Así, no es casual que la propia Mary Shelley use (junto con figuras como la de Erasmus Darwin y Luigi Galvani, cuyas aportaciones en los terrenos del evolucionismo y el efecto de la electricidad en los impulsos nerviosos, respectivamente, tanto interesaban a la autora), a los alquimistas como base para la creación de dos de sus personajes centrales: Víctor Frankenstein y Robert Walton. Ambos representan, desde sus respectivas búsquedas, los afanes de la mente moderna; mientras el primero quiere dar vida su monstruoso ser en aras de extender las posibilidades de vida del hombre, el otro quiere descubrir lo que hay en las rutas marinas del norte, dominar aquellas geografías que parecían vedadas en los esfuerzos previos. Sus caminos coinciden en más de un sentido, pues ambos se dirigen a empresas que creen vitales para el desarrollo de la humanidad, lo que es una aventura que han emprendido desde la soledad, será visto por cada uno como una victoria para la humanidad toda al momento de su culminación. Este espíritu moderno queda claro en estas palabras de Robert Walton:

No puedo describirte lo que siento ante el inminente comienzo de mi empresa. Me es imposible de esa sensación trémula con que me dispongo a partir. Voy a regiones inexploradas, a la <<región de las brumas y las nieves>>, pero no mataré ningún albatros; así que no te inquietes por mi seguridad, ni pienses que volveré a ti consumido y lleno de aflicción como

¹⁶ R. Florescu *Ibidem*. P. 218.

Según se sabe, Dippel tenía un profundo interés en el principio de la vida, y pudo haber escrito un tratado anónimo titulado: *Conversaciones mensuales con el imperio de los Espíritus*. (Y es que hubiera sido muy peligroso para Dippel publicar éstas teorías bajo su nombre). Una de las teorías propuestas en el tratado era. “ Hay una gran cantidad de misterios extraordinarios en la sangre de humanos y animales, como yo mismo he demostrado y se ha demostrado en los trabajos de otros... después de destilar la sangre, todo el ser humano emerge en forma monstruosa”. El postulado, por supuesto, recuerda la fórmula de Dippel para crear su famoso aceite para prolongar la vida y curar enfermedades, pues éste se basa, como podrán recordar, en la destilación de sangre humana.

el <<viejo marinero>>. Sonreírás ante esta alusión, pero te revelaré un secreto. A menudo he atribuido mi afición, mi apasionado entusiasmo por los peligrosos misterios del océano, a esa obra del más imaginativo de los poetas modernos. Hay algo que me hierva en el alma, que no logro comprender. Prácticamente soy laborioso, cuidadoso, un artesano que trabaja con perseverancia y esfuerzo; pero aparte de esto, siento un amor por lo maravilloso, una fe en lo prodigioso, que se entreteje en todos mis proyectos y me aleja del camino ordinario de los hombres, arrastrándome incluso hacia esos mares apartados y esas regiones desconocidas que estoy a punto de visitar.¹⁷

Efectivamente, hay un ansia por el descubrimiento, por develar los misterios que se hallan en las zonas más oscuras del mundo. Para ello, el hombre cuenta ahora con un arma que luce infalible: su razón. Es ella la nueva luz para esos sombríos lugares, es lo que mueve al hombre moderno a arrojarse sin temor a la empresa de la vida moderna. El referirse a la figura del albatros, se debe al famoso poema *La balada del viejo marinero* de Samuel Taylor Coleridge¹⁸, referencia que no hace sino acentuar los móviles del alma moderna que habita en Walton. También el viejo marinero se ha arrojado al mar para vencer sus tempestades, mas regresa abatido. Walton ve frente a él un camino más esperanzador, pues se ve a sí mismo, y lo dice, extraído del ordinario de los hombres. El hombre moderno, pues, cumple con un destino que sus predecesores no habían descubierto.

Por su parte, las ansias creadoras de Víctor Frankenstein van hacia la propia vida humana y su más profundo misterio: la muerte. En su afán busca derrotar a esta fuerza única que el ser humano ha sido incapaz de vencer. Como hombre moderno, Frankenstein no piensa sólo en sí mismo (aunque goza la idea de que una nueva raza le deba la existencia), sino que ve en su proyecto la posibilidad de mejora para toda la especie. Los medios para conseguirlo están ya al alcance de su mano, son producto de su mano. Si bien los materiales empleados para la construcción de la criatura se encuentran ya en el mundo, la forma de unirlos es lo que representa la gran afrenta del hombre contra la naturaleza, el verdadero impulso, “la chispa de la vida” que nombra la autora para no precisar los medios bajo los cuáles el joven filósofo natural insufló la vida a su criatura parece ser el deseo de conocer el mundo y experimentarlo de formas nuevas.

¹⁷ Mary Shelley, *Frankenstein o el moderno Prometeo*, Madrid, Alianza Editorial, 2001. P. 29.

¹⁸ como ya lo ha señalado en una nota al pie Francisco Torres Oliver, traductor de la versión de la novela de la que tomo la cita.

El asombro que experimenté al principio ante tal descubrimiento dio paso muy pronto al gozo y al entusiasmo. Después de tanto tiempo dedicado a un trabajo laborioso, llegar de repente a la cima de mis deseos supuso la gratificante culminación de mis esfuerzos. Pero este descubrimiento era tan grande y tan abrumador que en seguida olvidé las etapas que gradualmente me habían conducido a él, y sólo tuve ojos para el resultado. Lo que había sido el objeto de estudio y de deseo de los hombres más sabios desde la creación del mundo, estaba ahora en mis manos. No es que tuviese todo de pronto ante mí, como en un escenario mágico: más que revelarme el objeto en sí de mi investigación, la información que había obtenido podía guiar mis esfuerzos tan pronto como los orientase hacia él. Yo era como el árabe al que enterraron con los muertos, y encontró un acceso hacia la vida con la ayuda tan sólo de una luz parpadeante y sin importancia aparente.¹⁹

Y es que la forma de conocer el mundo es otra, la experiencia del mundo no está basada ya en relaciones simples, muy por el contrario, se establecen grados de complejidad en el entendimiento humano. Apunta John Locke:

Otra capacidad de nuestra mente, que es preciso señalar, es la facultad de discernir o distinguir entre las varias ideas que ella tiene. No basta tener una percepción confusa de algo en general; si la mente no tuviera, además una percepción distinta de los diferentes objetos y de sus diversas cualidades sólo sería capaz de muy poco conocimiento, aun cuando la acción de los cuerpos que nos afectan y que nos rodean fuera tan viva como lo es ahora, y aunque la mente estuviera ocupada continuamente en pensar. De esta facultad de distinguir una cosa de la otra depende la evidencia y la certidumbre de varias proposiciones, y hasta de algunas de orden muy general que han pasado por ser verdades innatas; porque los hombres, no fijándose en la verdadera causa de por qué esas proposiciones reciben asentimiento universal, lo han atribuido del todo a impresiones uniformes y nativas, cuando en verdad depende de esta facultad de la mente de discernir con claridad, que le permite percibir cuando dos ideas son las mismas o son diferentes.²⁰

De acuerdo con lo escrito por Locke, las ideas claras y distintas que había anunciado Cartesio, no son innatas, sino que se desarrollan conforme se desenvuelven también nuestras capacidades de entendimiento. No basta entonces el simple contacto con las cosas, sino que la relación se establece a partir del momento en que accedemos a las cualidades de las cosas para formar ideas complejas. El planteamiento del filósofo inglés es fundamental para comprender el pensamiento moderno, pues a partir de su noción de la formación de ideas y de las relaciones que a partir de ellas establecemos

¹⁹ *Ibidem*, P. 69.

²⁰ John Locke, *Ensayo sobre el entendimiento humano*, México, FCE, 1999. P. 135.

con las cosas surge la posibilidad de pensar en la creación de nuevos materiales, en el desarrollo de las formas industriales e incluso los viajes interestaciales. Es decir, lo que Locke presenta es un mundo que se abre de lleno ante la visión humana a tal grado que es posible alterarla de acuerdo al ritmo de la generación de ideas. A partir de todo ello, el mundo se reordena, todo el conocimiento humano cobra un nuevo sentido. Ocurre en fin, un cambio de actitud en el hombre, cambio que es definitivo e imparable. Como afirma Constante:

Este cambio empezó a hacerse patente con Bacon y Descartes, quienes reconocieron el carácter acumulativo de los conocimientos y las técnicas. A partir de entonces el cometido del conocimiento se abrió a un nuevo horizonte de cálculo, como dice Heidegger, y filantrópico, como dice Nicol; la humanidad tomaba conciencia de su poder, de su unidad y ya sólo parecía depender de ella el asumir su nuevo, propio y prometedor destino. Lo que se llamaba Antigüedad era, en realidad, la infancia del mundo.²¹

Se hizo necesario así, ordenar y clasificar los conocimientos, generar nuevas disciplinas, alterar las estructuras de las disciplinas ya conocidas desde sus fundamentos. Las ciencias (como se reflejará años más tarde en la obra de Comte) se encaminan a la comprensión de la naturaleza en aras de poseerla, pues es ese el único camino que llevará al hombre al progreso. Se encaminan también hacia la fragmentación, pues sólo a partir de hacer cada vez más específicos sus objetos de estudio podrán acercarse al verdadero progreso. El mundo se convierte así en un gran organismo y la naturaleza, lo social, las ciencias y todas las otras formas de la vida humana deben de funcionar en una armonía cuya nota principal es el hombre, que es visto por la modernidad como un sujeto de acción.

Como ya se ha dicho, Mary Shelley no era ajena a las ideas surgidas de la modernidad, en especial de aquellas que a lo largo del siglo XVIII se esparcieron por Europa. De hecho crecerá con las luces que guiaron este siglo iluminando su hogar de manera cercana. Siendo hija de William Godwin y Mary Wollestonecraft verá desfilar por su casa a muchas de las mentes más reconocidas de la época. Esta cercanía hará que su sed por conocimiento despierte pero no de manera ciega; Mary confía en las ideas de pensadores como Rousseau y el propio Godwin, pero justo como muchos de sus contemporáneos del naciente romanticismo, ve en el afán desmedido por conocer y dominar la naturaleza un riesgo; en el compromiso para con el ideal de progreso una

²¹ A. Constante Op. Cit. P. 101.

aventura que puede no reconocer sus propios límites y llevar al hombre a un destino terrible; ve en el paso de la técnica a la tecnología, en su íntimo vínculo con la ciencia y sus métodos, en el cómo transforman de forma acelerada todos los rubros de la vida humana, algo que puede volcarse en contra de aquellos que lo conformaron. Lo anterior se hará notar no sólo en los diarios de la autora, sino, más importante, en su emblemática novela. Todos los factores mencionados en estas líneas son, creo, parte esencial de *Frankenstein o el moderno Prometeo* y la reflexión que surge de sus páginas se mantiene abriendo posibilidades, sobre todo al ser enfrentada como un azogue de la condición moderna.

LIBERTAD Y FRAGMENTO

El panorama, sin importar cuan amplia sea la perspectiva desde la cual se observa la modernidad, es difícil de abarcar. La tarea es ya no dibujar un paisaje general de lo que ésta es, sino reconocer los detalles, aquellas zonas que si bien ya han sido exploradas con anterioridad son campo fértil para replantear la discusión. Y es que está presente, en la naturaleza de la modernidad un carácter fragmentario. De hecho al tratar de armar una visión general de lo moderno, es posible observar que hay piezas que no encajan entre sí, por más que en su origen pudieron parecer estar unidas irrevocablemente, pero, gran paradoja, tampoco se puede decir que la modernidad sea una simple acumulación de eventos o pensamientos aislados. Los productos que la modernidad ha engendrado lucen difíciles de asir, se presentan de manera transitoria. Ante la posibilidad de ser desvelados cambian de forma, se reestructuran o bien se ausentan dando paso a algo “nuevo”. Pero no cabe la posibilidad de negar el encuentro con lo moderno, pues hacerlo representaría dejar de hacer el camino justo sobre el abismo:

El problema que afronta cualquier teoría de la modernidad –afirma Constante- es que la propia modernidad resulta subsumida en la modernización o el modernismo o desaparece totalmente como objeto de investigación. El fragmentado y, por tanto, precario concepto de modernidad debe entonces verse reconstruido a partir de sus conceptualizaciones anteriores. El proyecto de la modernidad, la esperanza de los pensadores de la ilustración es lo que está en juego, es decir, la justificación de la libertad, la justicia y la felicidad que obstinadamente todavía se nos dirige, pero queda también el problema del sostenimiento de

*la construcción de un sujeto, de la razón, y de la violencia y terror que impone su mantenimiento.*²²

La reflexión acerca de la modernidad no debe guiarnos a un punto específico, como si fuera el mapa de un tesoro, ni siquiera debe partir de un lugar preciso, la opción puede ser, tal vez, comenzar las exploraciones desde territorios en apariencia ajenos a la reflexión:

*Nos parece que para realizar una verdadera y omnicomprendiva crítica de la razón es necesario ir más allá de sus polaridades y convalidar enunciados radicalmente diversos a nuestra desestimada tradición occidental e inaugurar espacios de pensamiento y de vida que no encontraremos en los libros sino tal vez en aquellas experiencias tan vitales como desgarrantes que el filósofo académico desprecia, tales como las alucinaciones de los místicos y de los poetas, de los delirios psicóticos, los ofuscamientos y visiones de los drogadictos, el arte sin fronteras y sin limbos, la contemplación atea y desinteresada de la tierra, de las sonrisas de los niños, de atardeceres que nos llevan a lugares lejanos en el recuerdo y nos traen la cercanía de las sensaciones plagadas de misterio, (...) experiencias que sólo se dan en la escucha atenta de la mendicidad, o de los gritos taladrantes de la pobreza y de la miseria; ese orden demencial, la cultura de la decadencia o la subcultura de la posmodernidad, de lo retro, del conformismo aplastante, de esa normalización de la vida disciplinaria que nos ha robado los sueños y la poesía; el dolor sentido por la muerte de un poeta, que es un poco un nuevo silencio del mundo; el sufrimiento amoroso, la angustia ante la vida y la muerte, el sinsentido, el aborrecimiento cabal del otro, en la desmesura de la muerte o en la desmesura de estar viviendo, en fin, en la inmundicia que recorre el inefable y pútrido mundo de lo negativo.*²³

Atrevo así la idea de iniciar la reflexión (o al menos uno de sus caminos) desde los universos imaginarios que se registran en múltiples manifestaciones artísticas (como es el caso de la novela que aquí es tema), pues estos se ofrecen como algo más que simples metáforas o discursos ficcionales vacíos de un sentido trascendente, por el contrario, las irrupciones que hacen en nuestra conciencia son transfiguraciones de la realidad que en más de un sentido delatan algo de la condición humana. Sería ridículo pretender acceder a un texto literario, por ejemplo, como si se tratará de un manual, de un libro de texto que desvelará las claves y soluciones para cualesquiera situaciones que nos aquejen, respuestas a nuestras preguntas más profundas; lo que se muestra en realidad, creo, son experiencias vitales reconocibles e intensas que surgen de lo más profundo de nuestra humanidad y que, por lo tanto, no pueden surgir de meras

²² A. Constante *Ibidem*. P. 64-65.

²³ *Ibidem*. P. 137-138.

proyecciones personales. Es decir, no es que mi experiencia deba ser comparable a la de un personaje de ficción o a una voz poética: el poema amoroso, por ejemplo, no me remite a una figura amada en particular, de hecho, poco importa si ésta existe o no, a lo que remite es al amor en sí, al reconocimiento que de él hago desde lo que más de humano hay en mí. Se muestran además intemporales, pues la relación que se establece con una obra determinada en el momento de su primera aparición se verá transformada en lo sucedáneo, hallará o, para mejor decir, hallaremos nuevas formas de relación que de tan íntimas sean universales. No se trata ya de pensar en el autor como un vate que pudo ver al futuro y advertirnos de este, debe superarse la tan trillada idea de los seres adelantados a su tiempo y observárseles más bien como seres que pudieron penetrar de tal forma en la condición humana que su obra permanece, siempre abierta a nuevas lecturas posibles.

Tal vez acceder a estos territorios que nos llenan de más interrogantes antes de resolverlas, que nos ponen frente a un espejo que no mostrará jamás una representación total de lo que somos, oriente nuevas formas de plantear la modernidad; de ver el ideal de progreso ya no de forma lineal, ya no como un proyecto fallido que ocupa un espacio sólo en lo material y el cual está destinado a consumir el mundo entero; Tal vez a partir de la experiencia que surge del contacto con los mundos imaginarios pueda repensarse la razón misma, tal vez sea posible abandonar la idea de que ésta, la razón, es rígida, que no sirve sino para acumular una serie de conocimientos inmutables. Dicho de otra forma, una razón que vea a la modernidad como una actitud y no ya como una simple serie de hechos y sucesos que forman parte de una continuidad histórica o bien, como un grupo de características definidas y sin posibles transformaciones que han llevado al hombre a ser lo que es. Una razón en la que quepa la posibilidad de:

(...) considerar a la ontología crítica de nosotros mismos, no ciertamente como una teoría, como una doctrina, ni siquiera como un cuerpo permanente de un saber que se acumula; hay que concebirla como una actitud, como un ethos, como una vida filosófica en la que la crítica de lo que somos es, simultáneamente, un análisis histórico de los límites que nos son impuestos y un experimento de la posibilidad de rebasar esos mismos límites.²⁴

²⁴ Michel Foucault, ¿Qué es la ilustración?, en http://www.catedras.fsoc.uba.ar/mari/Archivos/HTML/Foucault_ilustracion.htm

Tal vez, en fin, se presente la posibilidad de pensar el cómo se construye el sujeto moderno, de cómo construye este su relación con el mundo y con todo lo que este representa, desde la naturaleza tan ajena a nuestra condición pero tan fundamental para la vida, hasta la presencia y la experiencia del otro, que, como afirma Roland Barthes:

*no es una plenitud individual que tenemos o no el derecho de evacuar en el lenguaje (...), sino por el contrario un vacío en torno al cual el escritor teje una palabra infinitamente transformada (inserta en una cadena de transformación, de suerte que toda escritura que no miente designa, no los atributos interiores del sujeto, sino su ausencia. El lenguaje no es el predicado de un sujeto, inexpresable, o aquel que servirá para expresar: es el sujeto.*²⁵

En fin, que queda latente una nueva forma de aventura, una nueva forma de anhelo, de una razón abierta pero no arbitraria, que sea, en una palabra, vida.

Al finalizar el siglo XVIII, la confianza en las ideas ilustradas comienza un sensible descenso, si bien no desaparecen del todo, su huella comienza a ser un poco difusa. Aparecen los primeros románticos, quienes ven las ideas de sus antecesores como una forma de rigidez de la razón, como una forma de pensamiento que cometía el error de dejar de lado los sentimientos y los impulsos provenientes de las más profundas pasiones. Paradójicamente, no rechazaban la necesidad de la luz de la razón, pero en su visión, esta luz provenía de la imaginación. Así los románticos se lanzan a un mundo de sombras, de nostalgia, de una dolorosa experiencia del mundo que daba fuerza y que integraba al ser individual a una conciencia total. La idea de lo sobrenatural se volvió entonces fundamental, pues al no estar necesariamente cerca de lo divino se convertía en una experiencia posible en este mundo, y por ello, enriquecedora. Es así que surge la literatura gótica: Definida por sus ambientes y lógicamente, muy alejada del gótico arquitectónico en términos cronológicos, este tipo de novelas se desarrollan en ambientes agrestes. Por lo general cuentan con un castillo dentro de una zona boscosa y habitado por un villano terrible; una damisela en desgracia (por lo general un ejemplo de pureza) un valiente joven (quien generalmente desconoce su origen noble) dispuesto a arriesgarlo todo para salvar a la damisela en cuestión y una aparición espectral completan el cuadro. Típicamente en la conclusión de este tipo de obras, la virtud es recompensada y el mal castigado. La aparición espectral, por lo común, va a tener dos soluciones posibles: o bien se le explica como un mero espectro o bien, más frecuente,

²⁵ Roland Barthes, crítica y verdad, editorial Siglo XXI, México, 2000, P. 73.

es un suceso que tiene explicaciones mecanicistas.²⁶ Este uso de la idea del espectro hace que, sin demeritar la calidad de las obras, lo monstruoso que simplemente en el plano de lo anecdótico.

Será justamente *Frankenstein o el moderno Prometeo* la novela que representa el gran rompimiento con la novela gótica. Si bien es cierto que en sus atmósferas prevalece cierto dejo que recuerda las obras de sus contemporáneos, hay elementos que la distinguen y la separan del todo. En Frankenstein el horror viene de la propia mano del hombre, de sus afanes creadores. Y junto con Frankenstein se presenta su criatura, forma de la otredad que es el monstruo, su forma, su origen, sus deseos representan lo monstruoso en formas sin precedentes. Ello prueba que desde sus raíces más profundas los seres que llamamos monstruos han hallado una forma de mantenerse en el mundo. Terribles y multiformes, atractivos y siniestros, íntimos y universales vagan por las múltiples visiones que del mundo tenemos, escapando de las cadenas que les atan a la leyenda y la superstición y mostrando algo que aparece en forma de misterio.

²⁶ Ilusiones creadas con juegos de poleas y pasadizos secretos ubicados a lo largo de todo el castillo se hallan entre las explicaciones predilectas de representantes del género como Anne Radcliffe y Horace Walpole.

CAPÍTULO II

ROSTROS MULTIFORMES

Se dice de ellos que tienen cuerpos asombrosos: garras que se extienden de manera casi infinita, grandes dientes que no hacen sino contrastar con una cabeza breve, ojos que delatan un hambre que no será saciada por alimento simple, estaturas que superan no sólo el estar en pie de los humanos pero también sus más profundas imaginaciones y terrores; se dice de ellos que pueden aparecer con sólo ser nombrados, que su existencia definitiva se realiza en una sola palabra que los transporta de los labios al mundo; se dice de ellos que no son sino mitos, muchos, simples supersticiones en el mejor de los casos, que no son sino el reflejo de los temores, la ignorancia o los males humanos, que sus formas incomprensibles o sus nombres tan cambiantes son no otra cosa que el reflejo de la condición de existir que aqueja a todos los hombres; se dice de ellos que al mostrarse en el mundo en realidad ocultan algo y que aquello que permanece oculto es su razón de ser, enigma que les confiere no sólo misión sino destino; se dice de ellos que son la otredad por excelencia, que decir Otro con cada letra apuntando a sus cuerpos es siempre un acto mayúsculo, que su huella es siempre ajena a los hombres, pero es de ellos la posibilidad de reflexionarla, de hacer de ella algo imborrable e imperecedero; se dice de ellos que no existe cuna que haya podido darles cabida, que su origen está fuera de cualquier naturaleza o imaginería; se dice de ellos , en fin, que a pesar de las diferencias extremas que reinan entre cada uno de éstos seres, comparten todos el nombre exacto, nombre que reúne y oculta todas las formas y las presencias de aquellos a los que designa: Monstruos.

Rastrear el origen de lo monstruoso requeriría, tal vez, imaginar a un dios todavía agotado en un octavo día, dando rienda suelta a su poder creador para poner en tierra a seres que se alejan en todo sentido de aquellos con los que comparten el mundo; o bien se requiere, tal vez, imaginar a los hombres, libres de todo designio divino, no sólo nombrando seres de la creación sino agregando a ella formas desbordantes e incomprensibles. En todo caso son éstos, insisto, no otra cosa que ejercicios de la imaginación. Y es que tratar de rastrear tal origen sería labor tan monolítica como fútil, pues se requeriría hallar el momento justo en que lo desconocido irrumpió por primera vez de forma contundente en el alma humana, es pues necesario ver la vida de los monstruos no como una estructura continua, sino como una serie de rupturas que al ser observadas detenidamente arrojan más luz sobre sus rostros multiformes.

La sola evocación de la palabra monstruo representa ya un problema complejo, si bien su origen etimológico es claro, en él se dejan ver elementos que abren en extremo el abanico que ayuda a comprender a los seres que abarca. Afirma Omar Calabrese:

...Primero: la espectacularidad, derivada del hecho de que el monstruo se muestra, más allá de una norma (<<monstrum>>). Segundo: <<la misteriosidad>> causada por el hecho de que su existencia nos lleva a pensar en una admonición oculta de la naturaleza, que deberíamos adivinar (<<Monitum>>). Todos los grandes prototipos de monstruo...Son al mismo tiempo maravillas y principios enigmáticos...²⁷

Los tres orígenes etimológicos destacados por Calabrese se refieren a la desmesura, al asombro y a lo misterioso. Es decir, los monstruos son seres cuya naturaleza se encuentra fuera de todos los límites de lo conocido, de lo normal. Su imagen, su aparición misma se encuentra libre de reglas que los relacionen de manera directa con lo cotidiano. No es casual que en más de un momento se haya pensado (o se piense) en los monstruos como en errores, fallas de la naturaleza. Aristóteles, por ejemplo, pensaba que el monstruo era un desorden de la naturaleza y que su ser monstruoso era resultado de la estupidez de la materia, de esa dureza con la que la materia se resistía a la forma en el compuesto hilemórfico (materia-forma) llamado *synolon*. La monstruosidad en Aristóteles es mucho más amplia que la concepción de los modernos. En la *Generación de los animales*, Aristóteles observa que la naturaleza no obra por azar, sino que tiene sus propios hábitos, sino que como todo, obra por fines. De ahí que nunca se equivoque, aunque algunas de sus obras no obedezcan la norma. En el *Oxford English Dictionary*, según lo señala Alixe Bovey²⁸ se afirma que... *los monstruos son criaturas extraordinarias o antinaturales, anormales o taimadas en su físico o en su comportamiento, a menudo de raras proporciones y, en algunos casos, excepcionalmente malvadas*. Extraordinarios, antinaturales, anormales, malvados son ciertamente adjetivos que se hallarán comúnmente en las descripciones que se harán de los monstruos, pero estos parecen no abarcarles, o más bien, se puede decir que son adjetivos móviles, que se mantienen flotando de forma imprecisa, aunque no por ello menos cierta. Este doble juego (múltiple, tal vez) puede deberse a la cualidades que haya Calabrese en <<Monitum>> y es que los monstruos remiten también a <<lo

²⁷ Omar Calabrese. *La era Neo- barroca*, traducción de Ana Giordano, Cátedra. Madrid 1987. Pag. 107.

²⁸ Alixe Bovey, *Monstruos y Grotescus en los Manuscritos Medievales*, The British Library- A y N Ediciones, Hong Kong, 2002. P. 5

misterioso>>> a aquello que queda vedado a la vista y que sin embargo se encuentra definido por su aparición en el mundo. Y es justo ese misterio el que parece dar razón de ser a los monstruos. Es decir, incluso en el silencio el cuerpo monstruoso será razón de asombro, de sorpresa, se vuelve necesario tratar de develar aquello que sus formas esconden; mostrar, de nuevo, aquello que se encuentra más allá de su sola presencia. Según lo ha observado Héctor Santiesteban Oliva apoyado en el Diccionario etimológico latino-español de Santiago Segura de Murguía: *los ostentos²⁹ serán señales, señales divinas³⁰* Así, en muchos momentos, los monstruos fueron interpretados como presagios de desastres, de desgracias inevitables; pero en otras culturas la aparición de lo monstruoso podía ser también presagio positivo: buen tiempo para la cosecha, la victoria sobre el enemigo o un largo etcétera. En fin que lo que queda claro de todo lo anterior, es que el concepto Monstruo se encuentra en un movimiento constante y que se halla lejos de cerrarse de manera definitiva.

Será desde los territorios de la imaginación que los monstruos van a obtener su carta de naturalización para este mundo. En ella (en la imaginación) van a hallar el germen ideal para obtener sus formas jamás definitivas. Ya sea en pinturas primitivas, en antiguas ediciones ilustradas y sobre todo en la tradición oral, aparecen infinidad de seres que si bien ciertamente sólo comparten rasgos de similitud con los reinos animal, vegetal y mineral (a veces con los seres humanos mismos), son muy distintos tanto en lo corpóreo así como en su razón de estar en el mundo. De nuevo, muchos de ellos son presagios de algo por venir: una tormenta, rayos en el cielo, terremotos u otras incontrolables fuerzas de la naturaleza. En poco o en nada se parecen a estas calamidades y sin embargo las atraen, es por eso que había que mantenerlos tranquilos, apaciguar su furia para evitar consecuencias graves. Si el presagio representa la principal razón de ser del monstruo en el mundo, la alteridad representa la principal cualidad de su aparecer. En su *Manual de Zoología Fantástica*, Jorge Luis Borges afirma que un monstruo *...no es otra cosa que una combinación de elementos de seres reales y que las posibilidades del arte combinatorio lo lindan con lo infinito³¹*

Es decir, los monstruos se asemejan a otros seres que habitan el mundo, pero esos rasgos no son suficientes para considerarles como parte de la naturaleza, es más, su origen está por encima de ella. Y son justamente estas semejanzas que tanto los alejan

²⁹ Palabra que Santiesteban usa como sinónimo de monstruo en su texto.

³⁰ Héctor Santiesteban Oliva, *Tratado de Monstruos: Ontología Teratológica*, Plaza y Valdés Editores, México, 2003. P. 61.

³¹ Jorge Luis Borges, *Manual de Zoología Fantástica*, FCE, México, 2007. P

del resto de la creación las que los llevarán a su primer gran hogar en los territorios de lo sagrado.

LA AJENA SEMEJANZA

En su ya citada obra, Borges da las siguientes precisiones acerca de las Arpías:

Para la Teogonía de Hesíodo, las arpías son divinidades aladas, y de larga y suelta cabellera, más veloces que los pájaros y los vientos; para el tercer libro de la Eneida, aves con cara de doncella, garras encorvadas y vientre inmundo, pálidas de hambre que no pueden saciar. Bajan de las montañas y mancillan las mesas de los festines. Son invulnerables y fétidas; todo lo devoran, chillando, y todo lo transforman en excrementos. Servio, comentador de Virgilio, escribe que así como Hécate es Proserpina en los infiernos, Diana en la tierra y luna en el cielo y la llaman diosa triforme, las arpías son furias en los infiernos, arpías en la tierra y demonios (dirae) en el cielo. También las confunden con las parcas.

Por mandato divino, las arpías persiguieron a un rey de Tracia que descubrió a los hombres el porvenir o que compró la longevidad al precio de sus ojos y fue castigado por el sol, cuya obra había ultrajado. Se aprestaba a comer con toda su corte y las arpías devoraban o contaminaban los manjares. Los argonautas ahuyentaron a las arpías; Apolonio de Rodas y William Morris (Life and death of Jason) refieren la fantástica historia. Ariosto, en el canto XXXIII del Furioso, transforma al rey de Tracia en el Preste Juan, fabuloso emperador de los abisinios.

Arpías, en griego, significa las que raptan, las que arrebatan. Al principio, fueron divinidades del viento, como los Maruts de los Vedas, que blanden armas de oro (los rayos) y que ordeñan las nubes³²

Con apenas leer el primer párrafo es posible destacar dos elementos importantes: en primer lugar, el hecho de que las descripciones realizadas de estas criaturas se forma a partir de la suma de cualidades de seres conocidos (el viento, las aves, garras animales, etc.) que se integran para formar al monstruo en cuestión. Segundo, que las descripciones del mismo varían de acuerdo a la tradición en la que se hallan insertas. De ahí que Borges, de hecho, atreva la comparación entre las arpías del mundo griego y los *Maruts* de la tradición Veda. Si bien las similitudes físicas son menores, el elemento

³² Jorge Luis Borges, *Ibidem*. P.

viento y sus poderes sobre el mismo las convierten si no en seres idénticos, sí al menos en seres similares.

Al igual que las Arpías descritas por Borges, muchos otros monstruos se funden y se confunden con partes de animales o plantas, de hombres o mujeres, con la visión de otros seres en tierras muy distintas de las propias. Buscar en los monstruos semejanzas que los identifiquen de manera mínima con lo ya existente, lo ya conocido, parece ser necesario. Ello permite enfrentar, con al menos un arma, lo que se muestra como un total enigma, permite describir, aunque sea de manera imprecisa, aquello que está fuera de lo normal, lo que excede las proporciones de lo conocido, y, de alguna manera, permite también tratar de indagar en esas formas “semejantes a...” una señal; el designio que dé sentido a tal aparición. Así, al decir que el monstruo que se muestra tiene garras, ojos o cuernos como los de tal o cual criatura es tratar de aproximarse al límite que el monstruo en cuestión plantea, y es, a la par, validar su existencia, su anomalía a partir de un acto de la imaginación. Afirma Michel Foucault:

...la semejanza se sitúa al lado de la imaginación o, más exactamente, no aparece sino por virtud de la imaginación, y esta, a su vez, sólo se ejerce apoyándose en ella. En efecto, si se suponen, en la cadena ininterrumpida de la representación, impresiones, las más simples posibles y que no tengan entre ellas el menor grado de semejanza, no habrá posibilidad de que la segunda haga recordar la primera, la haga reaparecer y autorice así su representación en lo imaginario; las impresiones se sucederán en la mayor diferencia –tan grande que ni siquiera podrá ser percibida ya que nunca podrá una representación tener la oportunidad de fijarse en un lugar, de resucitar otra anterior y de yuxtaponerse a ella para dar lugar a una comparación; no se dará la mínima identidad necesaria para cualquier identificación. (...) Sin imaginación, no habría semejanza entre las cosas.³³

Establecer la semejanza, ejercer esa facultad de la imaginación, representa no sólo crear al monstruo sino recrearlo. Es decir, en un primer momento, el monstruo ha aparecido a través de la semejanza, se ha fijado una primera apariencia y una identidad; pero puede que en una nueva aparición se muestre de manera distinta, que la segunda imaginación que le da forma agregue elementos, vea de manera distinta ciertos rasgos que estaban ahí en la primera visión. Este juego puede extenderse al infinito. En ello radica un poderoso elemento que ha de mantener al monstruo fuera de la idea de normalidad, pues su imagen, por más que se concuerde en los rasgos generales, se

³³ Michel Foucault, *Las palabras y las cosas*, Traducción de Elsa Cecilia Frost, Editorial Siglo XXI, México, 2007, P. 75.

mantendrá, a partir del ejercicio de la imaginación, siempre cambiante. Dicho de otra forma, se crea una representación de la cosa, no es la cosa. El monstruo, en este caso, es una imagen sujeta a múltiples mutaciones.

Será también este juego el que mantenga a los monstruos en un plano completamente ajeno al mundo de lo humano, el que eleve sus apariciones con rumbo a lo sagrado. Según observa Santiesteban Oliva, *lo que no es normal, es monstruoso; o es divino. Como quiera que sea, entra en el rubro de lo especial, incluso de lo sagrado (...) Tiene su propio espacio y su propio tiempo. No obstante, en numerosas ocasiones se encuentra al límite entre lo sagrado y lo profano. El monstruo estará con medio pie dentro de "otro plano". El ostento será siempre escándalo.*³⁴ Desde ahí, desde lo sagrado, los monstruos ocupan un lugar privilegiado; su sola presencia causa temor, es inesperada y sorprendente, se relaciona directamente con lo que ha de acontecer en la vida humana, cumplen la función de mensajeros del destino ya sea de un pueblo, un grupo o de un héroe. Son también, como signos de la fatalidad, la gran prueba a superar.

Si bien la galería monstruosa que ilustra este punto es muy amplia³⁵, pocas lo hacen en tal forma como la Esfinge. Ya su forma (rostros y pechos femeninos, alas de pájaro y cuerpo de león, voz humana, según la tradición griega) delata el primer gran enigma; el acertijo no es lo único que el héroe debe descubrir, no sólo en éste se encuentra el verdadero misterio; está en toda la criatura; sus características, su presencia toda representan lo oculto. La verbalización, el acertijo, es la puesta en marcha de lo que ya se ha mostrado con el aparecer de la Esfinge y debe ser enfrentado y vencido. Derrotar al monstruo es superar aquello que parece estar por encima de toda humana energía, es por ello que no es tarea del común de los hombres, sino de aquellos que, de manera similar al propio ser al que enfrentan, se encuentran más allá de la norma.

Esta visión acerca de lo monstruoso será la reinante en prácticamente todo el mundo antiguo. De hecho, se va a extender incluso al medioevo, en donde es posible encontrar a santos³⁶ u otros personajes en míticas apariciones, enfrentando a seres monstruosos en aras de cumplir sus respectivas misiones. Es decir que, a pesar de que la aparición del monstruo era siempre algo sorprendente, ello no significa que resultara poco familiar: *Curiosamente las anormalidades de tipo monstruoso eran vistas con más "normalidad" en los tiempos pasados. No obstante, las anormalidades serán siempre*

³⁴ Héctor Santiesteban Oliva, *op. cit.* P. 48.

³⁵ Desde las Sirenas de la Odisea, el minotauro o una larguísima variedad de dragones, etc.

³⁶ Tal es el caso de San Jorge enfrentando al dragón, por mencionar un ejemplo.

*escandalosas; pero puede tratarse de un escándalo casi esperado y, de alguna manera casi consentido.*³⁷

Ciertamente, habrá de llegar una nueva ruptura, en la cual, a causa en gran medida de la llegada de las ideas del Cristianismo y sus variantes protestantes, los monstruos perderán su lugar sagrado. Sin embargo no perderán su carga de misterio y tampoco se perderá la necesidad de buscar en los nuevos monstruos (o en sus nuevas formas de mostrarse) semejanzas que los identifiquen con el mundo, que los recreen. De hecho, de nuevo Foucault, es condición necesaria: *Es necesario que haya, en las cosas representadas, el murmullo insistente de la semejanza; es necesario que haya, en la representación, el repliegue posible de la imaginación. Y ni uno ni otro de estos requisitos puede dispensarse de aquel que lo completa y se le enfrenta.*³⁸

La semejanza, incluso en los tiempos más recientes, es fundamental para mantener formas de contacto con lo monstruoso. Ciertamente es que, ante las construcciones más actuales de seres monstruosos, ésta se ha transformado o ha cedido terreno a otras formas de relación con dichos seres, pero su papel es indudable y sobre todo, vital para comprender la visión del monstruo clásico (aquél en el cual las alteraciones físicas expresan y ocultan el presagio que la criatura representa). La semejanza va a hacer de los monstruos, mientras estos habitan en lo sagrado, signos de la fatalidad en su más puro sentido <<Fatum>>, son el designio de los dioses, los mensajeros del destino; ya sea desde una forma de canto (como en el caso de las sirenas), ya sea en acertijos (como en el ya citado caso de la esfinge) o desde su sola presencia, los monstruos son el anuncio de algo que se avecina sobre los hombres desde alturas que les resultan inalcanzables. Su aparición, como parte de ese hado es necesaria aunque resulte terrible, sus cuerpos deben tener formas siempre inacabadas, siempre cambiantes porque la imaginación, o más precisamente, las imaginaciones que les crean, deben descubrir cual es el designio que se esconde, intuir, en fin, que se oculta más allá de lo que no se puede definir.

Pero lo sagrado no daría a las figuras monstruosas un lugar permanente, al abrirse paso por Europa³⁹, el Cristianismo va a erradicar la mayor parte de los elementos que

³⁷ Héctor Santiesteban Oliva, *Ibidem*, P. 48.

³⁸ Michel Foucault, *Ibidem*, P. 75.

³⁹ Para este estudio me centro en la tradición judeo cristiana, pues si bien es claro que en los mundos oriental y precolombino hay una gran cantidad de figuras que hacen digno incluir dichos territorios en el análisis, la criatura creada por Víctor Frankenstein se halla inserta en la primera de las tradiciones mencionadas. Si en algún momento hago comentarios acerca de ciertos seres de alguna otra tradición será siempre desde el cómo eran estos observados por el mundo europeo.

componían las religiones paganas. Un nuevo dios se ha impuesto en el mundo y toda una forma de cultura surgirá a partir de su culto y de las formas de vida que éste propone. Poco a poco, los dioses de la antigüedad se sumergen en el olvido o en la superstición y la herejía,

No obstante, la nueva religión no borró todos los vestigios de las civilizaciones antiguas; más bien, el cristianismo se mostró experto en absorber y adaptar aspectos de la cultura pagana que no entraban en conflicto con la nueva fe. Los monstruos de las antiguas mitologías quedaron dentro de las reliquias culturales que hallaron nueva vida en manos de los escritores y artistas cristianos.⁴⁰

Razas enteras de seres cinocéfalos, dragones, grifos y un largísimo etcétera se pueden observar adornando múltiples ediciones o pinturas de la época. Es evidente que estas criaturas habitaban aquellos territorios que no habían sido tocados por el cristianismo. De hecho, la imaginaria medieval llegó incluso a dibujar mapas en los cuales se ubicaban las zonas específicas en que estas criaturas habitaban, se detallaba sus características y se trataba de dilucidar su origen. Algunos eran considerados cercanos al ser humano, de hecho se discutía si tenían o no alma. El tema fue tocado incluso por San Agustín. Escribe Bovey al respecto:

San Agustín de Hipona, que escribió en el siglo IV, expresó cierta cautela acerca de las razas monstruosas, al afirmar: <<No es necesario, por supuesto, creer en todos los tipos de hombre que se dice que existen>>. Y aún así san Agustín se tomó en serio la cuestión de si las razas monstruosas compartían o no un ancestro común con los humanos: ¿descendían de Adán y Eva? Argumentó que si eran descendientes de Adán, tenían alma, y por tanto eran capaces de alcanzar la salvación. Dios, razonaba, al ser omnisciente y todopoderoso, debió crear estos monstruos por algún propósito divino: <<no debería parecernos absurdo>>, escribió, <<que, igual que existen ciertos monstruos entre las diversas razas humanas, deban existir también ciertas razas monstruosas dentro de la raza humana como un todo>>. Como resultado, san Agustín era partidario de que las razas monstruosas fueran tratadas como asombrosas expresiones del poder divino, dado que descendían de Adán.⁴¹

La visión acerca del origen de los monstruos y, por tanto, del cómo deben ser estos tratados por el resto de los hombres, de San Agustín es muy optimista, por no

⁴⁰ Alixe Bovey, *op. cit.* P. 6-7.

⁴¹ Alixe Bovey, *Ibidem*, P. 10-11

decir idealista. Y es que, si bien en gran medida los monstruos aún son considerados creación divina, son más bien observados ya como un castigo o quizá, como aquello que se ha alejado por completo de los designios de Dios. Constantemente, las consideradas razas más terribles e informes son utilizadas para hacer referencia a extranjeros o a personas que no comparten la fe cristiana. Hebreos, árabes, paganos en general, son representados como seres cuyas figuras se alejan de la humana y que se mantienen en un constante intento por atacar “la fe verdadera” y todo lo que ella representa. El alejarse de la nueva fe reinante se convierte en lo marginal, en lo anormal, por tanto, en lo monstruoso. Debe ser erradicado, eliminado de ser posible. La única salvación probable para aquellos que nacen fuera del cristianismo o que simplemente se mantienen alejados del mismo, es la conversión. De no acceder a ello, a la conversión, la desgracia se cernirá sobre los “hijos descarriados”. Por el contrario, quienes se mantienen fieles a la voluntad divina serán bendecidos con la gracia eterna.

Surge así un nuevo punto de quiebre, el papel del monstruo es ya muy otro, ya no son signos del destino a interpretar, son formas de castigo, representan ya no un enigma sino que son la manifestación física de los pecados, de la culpa por las ofensas contra dios. Si bien el cuerpo monstruoso es aún algo sorprendente, ajeno a toda condición natural, se aproximan, de acuerdo a la falta, al cuerpo humano. De hecho, puede ser que la monstruosidad sea no otra cosa que la deformidad humana. Dos son las representaciones más comunes: por un lado, las ya mencionadas razas monstruosas, seres cuya apariencia física se aleja de las formas naturales desde el nacimiento; estas razas monstruosas deben su aspecto a que siempre han estado alejados del cristianismo. Es por ello que algunos artistas y pensadores de la época... *siguiendo la lógica de san Agustín de que si estas razas descendían de Adán entonces debían tener alma, creían que los misioneros cristianos tenían la responsabilidad de tenderles la mano aunque fueran físicamente aberrantes.*⁴² Había pues, la misión de evangelizar al monstruo, a veces incluso con la creencia de que al llevar a cabo su comunión con la fe cristiana, la normalidad le sería concedida. La segunda condición se refiere al castigo por los pecados: enfermedades congénitas, deformaciones de nacimiento, partes del cuerpo mutiladas eran los signos que daban prueba de, por ejemplo, los pecados de los padres (en el caso de niños deformes o enfermos) o de los propios (en el caso de los mutilados, enfermos como los leprosos e incluso los locos).

⁴² Alixe Bovey, *Ibidem*, P. 12.

El cuerpo humano es pues, posible receptáculo de lo monstruoso, en él pueden congregarse las más terribles fuerzas sobrenaturales y deformarle al extremo. Cabe enfatizar que para este momento el cuerpo humano es un receptáculo del castigo o de la posesión demoníaca. Se hace necesario, para comprender este punto, tener presente la distinción entre bien y mal que se hace a partir de la llegada de la era cristiana (incluida, por supuesto, las concepciones llegadas con el nacimiento del protestantismo). Y es que, en aras de obedecer mejor a los mandatos divinos, los hombre deben resistirse a las tentaciones hechas por los demonios, mismos que se encuentran en constante acecho, esperando el menor titubeo, la más mínima muestra de debilidad humana para ejercer sus poderes y ganar almas para el infierno. Para decirlo de otra forma, el mal viene de fuera, posee al hombre pero no se halla en su interior; es pues necesario alejarlo a través de actos píos. Baste dar como ejemplo las causas a las que el afamado médico y anatomista Ambroise Paré⁴³ atribuye la aparición de lo monstruoso:

Las causas de los monstruos son varias. La primera es la gloria de Dios. La segunda es su ira. La tercera, la cantidad excesiva de semen. La cuarta, la cantidad muy escasa de semen. La quinta, la imaginación. La sexta, la angostura o estrechez de la matriz. La séptima, la posición indecente de la madre que cuando está embarazada se sienta por mucho tiempo con las piernas cruzadas o apretadas contra el vientre. La octava, por golpes dados en el vientre de la madre cuando está embarazada. La novena, por enfermedades hereditarias o accidentales. La décima, por podredumbre o corrupción del semen. La onceava, por mixtura o mezcla del semen. La doceava, por artificio de los perversos bigardos. La treceava, por los demonios o diablos.⁴⁴

Si bien es cierto que la labor de Paré se desarrollo en tiempos ya cercanos al nacimiento de la modernidad y que por tanto sus aportaciones corren en sentidos mucho más diversos como las causas físicas y provocadas por deficiencias en la salud, cierto es también que al incluir elementos como la gracia, la ira divina y la intervención de seres mágicos (los “perversos bigardos”) y demonios en las causas de la existencia de monstruos, ilustra muy bien la cuestión aquí expuesta. La gracia e ira divina pueden causar las ya mencionadas razas monstruosas, mientras que, por su parte, los demonios y las maldiciones invadirán los cuerpos de los pecadores. De hecho, es por eso que Paré

⁴³ Más adelante en este mismo capítulo retomaré la figura de Paré y es que representa, creo, un puente entre dos formas distintas de concebir la idea de lo monstruoso. Por un lado la noción cristiana y por el otro la que yo me atrevo a llamar noción premoderna.

⁴⁴ Ambroise Paré, *Monstruos y Prodigios*, traducción de Ignacio Malaxecheverría, Ediciones Siruela, Madrid, 1993. P. 22

va a mencionar la posición de la madre durante el embarazo y es que esta, al ser “indecente”, representa una puerta abierta para criaturas malignas.

Tal es el caso de los Íncubos y los Súcubos, demonios que podían tomar aspecto humano para seducir a sus víctimas (femeninas para los íncubos, masculinas en el caso de los segundos) y tener relaciones sexuales con ellas. Del encuentro con un íncubo la mujer podía quedar preñada y engendrar seres terribles tanto en su físico como en su comportamiento. Por su parte, los súcubos robaban a los hombres el semen y lo depositaban en vientres femeninos, de estos encuentros, según lo explica el *Malleus Malleficarum*, nacerían seres más propensos a ser atacados por demonios. No sólo eso, a estos demonios se les culpaba de las poluciones nocturnas, de la erección matinal e incluso de la menstruación. Las representaciones de estos seres son muy abundantes y variadas, nuevamente en consonancia con la idea de la semejanza, en cada representación se agregan y desaparecen elementos para componer la imagen del íncubo y el súcubo. La más famosas de dichas representaciones es, sin duda, la creada por el pintor Suizo Henry Füssli en su pintura *La Pesadilla*, si bien la obra no aparece sino hasta 1781, los elementos aparecidos en la composición muestra perfectamente el cómo la imaginería de los primeros artistas románticos puso de nuevo en escena a los seres extraños, aunque con propósitos muy distintos. La escena creada por Füssli es la siguiente: abarcando la zona principal de la composición, una mujer vestida de blanco yace sobre el lecho en una actitud de éxtasis y sueño, al lado izquierdo y entrando por la ventana se halla una yegua negra (recuérdese que el término inglés *nightmare*, que se traduce como pesadilla, significa en una traducción literal *yegua nocturna* o *yegua de la noche*), el tercer personaje es justamente el íncubo, este se encuentra sentado sobre el vientre de la mujer, es una figura humanoide cubierta de pelo y de orejas puntiagudas es, de hecho, el único de los personajes que observa al espectador, demuestra una actitud amenazante. La posición del íncubo es muy significativa, pues, como ya se ha dicho, existía la creencia de que estos demonios mantenían relaciones sexuales con sus víctimas y concebían así seres monstruosos. La criatura es una invasora, ha roto la armonía de la habitación de la mujer, ha violentada la pureza representada por sus ropas blancas y, finalmente, ha invadido el sueño, lugar que, a pesar de ser tan íntimo, es frágil y vulnerable.

Así como en *La Pesadilla*, en el mundo cristiano medieval existen seres que han de poseer la voluntad y los cuerpos de hombres y mujeres. Su presencia es indudable y, aunque su actuar esté limitado por ser menor al poder de dios, son la causa de los males

que hay dentro del ser humano. Ahora bien, su intervención no siempre es un acto ajeno a la voluntad humana, pues existen también personas que se acercan a los demonios y se convierten en sus seguidores, es decir, los brujos, acerca de la interacción entre ellos y los demonios, se dice en el *Malleus Malleficarum* o *El Martillo de las brujas*...

Por lo tanto yerran quienes dicen que la brujería no existe, sino que es algo puramente imaginario, aunque no creen que los diablos existan, salvo en la imaginación de la gente ignorante y vulgar, y los accidentes naturales que le ocurren al hombre los atribuye él por error a un supuesto demonio. Pues la imaginación de algunos hombres es tan vívida, que les hace creer que ven figuras y apariciones reales, que no son otra cosa que el reflejo de sus pensamientos, y entonces éstos son tomados por apariciones de espíritus malignos, y aun por espectros de brujas. Pero esto es contrario a la verdadera fe, que nos enseña que ciertos ángeles cayeron del cielo y ahora son demonios, y debemos reconocer que por naturaleza son capaces de hacer cosas que nosotros no podemos. Y quienes tratan de inducir a otros a realizar tales maravillas de malvada índole son llamados brujos o brujas. Y como le, infidelidad en una persona bautizada se denomina técnicamente herejía, esas personas son lisa, y llanamente herejes.⁴⁵

Lo que se delata de las líneas anteriores es que lo terrible, lo monstruoso es ya no un presagio divino, sino, por el contrario, una afrenta a ese poder supremo. El enigma de las formas ya no es una gran prueba a superar, mucho menos está presente el acertijo pronunciado por la Esfinge. Lo que hay que revelar ahora en las formas monstruosas es el tipo de pecado cometido o bien, el cómo aquel que sufre (o goza) de la posesión monstruosa (diabólica en la mayor parte de los casos), se ha alejado de la voluntad del dios Cristiano. Con ello, la persecución comienza, pues hay que erradicar la influencia de todo ser maligno de la vida de los hombres. Permanecer bajo su influjo es perder toda posibilidad de salvación, de vida eterna, máxima promesa de la tradición cristiana. Pero había esperanza, y es que, se dice, nuevamente en *El Martillo de las Brujas* que... *el poder de Dios es más fuerte que el del diablo, así que las obras divinas son más verdaderas que las demoníacas (por lo que...) es ilegal creer que las más nobles obras de la creación, es decir, los hombres y los animales, puedan ser dañadas y estropeadas por el poder del diablo.⁴⁶* Es así que la inquisición entra al juego, son los inquisidores los que jugarán el papel de protectores de la fe ante las influencias del maligno. Y es que el peligro acecha pronto, se encuentra en todas partes y puede afectar hasta al más

⁴⁵ Heinrich Kramer y Jacobus Sprenger, *Malleus Malleficarum*, traducción de Floreal Maza, versión digital publicada en <http://www.herenciacristiana.com/malleus.html>

⁴⁶ Kramer y Sprenger, *ibidem*, P. 8.

fiel de los cristianos...

Todavía el padre Feijoo tenía que verse atacado y zaherido como sospechoso en la fe por negar los actos de las brujas, cuando los inquisidores de la época de sus abuelos estaban ya “de vuelta” en este asunto que afligió al gran monje, junto con la popularidad de otras creencias que combatió como errores del vulgo, del pueblo, aunque, en verdad eran errores vulgarizados, popularizados por libros estúpidos (y eruditos a la par) tiempo atrás.⁴⁷

La cacería, se creía, debía ser hecha sin límites, pues los demonios u otros monstruos no se mostrarían en sus formas reales, por el contrario, las ocultarían en lo más profundo de los hombres y mujeres a los que poseían. Surge toda una nueva y diferente galería monstruosa, los demonios, apariciones y otros monstruos que habitan el mundo hacen posesión no sólo de las almas de los hombres pecadores o castigados, sino también de múltiples obras artísticas o relatos de la tradición oral.

El relato que apasionará a Goethe a tal grado que lo convertiría en una de sus obras más importantes en 1806, es en realidad, una historia que ya desde muchos años antes de que Goethe hiciera su aparición en escena, fascinaba en muchos de los confines de la Europa de la época. Ya desde el sacerdote griego Orígenes, el propio San Agustín de Hipona y San Gregorio Nacianceno se habla del vínculo que un anciano y sabio mago establece con un demonio en aras de conquistar una joven cristiana y de obtener un sin fin de conocimientos. Es, sin embargo, en el año de 1587 que aparece en Francfort del Meno un *Volksbuch*⁴⁸ titulado *Historia del Doctor Johann Faust, del muy viajado mago y brujo, y como se entrego al Diablo en un plazo determinado*, en cuyas páginas se relata la historia de Georg Sbellicus Faustus Junior (1480-1540), Doctor en Teología y estudioso de las Ciencias Ocultas, quien supuestamente hizo un pacto con el Diablo después de evocarlo en un bosque cercano a Wittenberg. Esta historia⁴⁹ ya tan

⁴⁷ Julio Caro Baroja, *Inquisición, Brujería y Criptojudasmo*, Ediciones Ariel, Barcelona, 1970. P. 8

⁴⁸ “libro popular”, término alemán que permitía al autor de la obra esconderse en el anonimato para manejar el tema libremente.

⁴⁹ Si bien la mayor parte de las referencias a la historia del Doctor Fausto tienen para este momento un propósito aleccionador en términos morales, es necesario destacar la presencia de obras más atrevidas como la realizada por el dramaturgo inglés Christopher Marlowe (1564-1593) quien será el primero en llevar a Fausto a la vida escénica con su obra: *The tragical History of Doctor Faustus*, la cual se estreno en el año de 1588 (aunque hay autores que refieren dicho estreno al año de 1594). En esta versión, Marlowe mantiene los detalles esenciales de la leyenda que se destacan en el *Volksbuch*. La gran variante es que Marlowe, a pesar de que Fausto es condenado, se muestra a favor de su protagonista y de su guía *Mephistophilis*. Los anhelos del personaje: Sus ansias de saber, su perpetua búsqueda de la belleza pura, etc. son manejados de tal manera en este drama que puede en ellos una profundidad mayor, más humana. La obra no obtuvo una gran respuesta en Inglaterra, sin embargo el éxito fue total en Alemania, hecho

famosa pretendía ilustrar los riesgos que corre el alma de aquellos que atreven un pacto con demonios u otros seres malignos.

Por su parte, la tradición oral también alimentará el imaginario con una enorme galería monstruosa: vampiros, licántropos y otros seres hacen sus primeras apariciones, aunque cabe señalar que, estas se encuentran aun muy lejos de, o bien la imagen aristocrática y seductora del vampiro imaginado por Bram Stoker o de la nostálgica imagen de Lon Chaney Jr. Personificando al atormentado personaje de la cinta *El Hombre Lobo*. Tumbas son saqueadas ante la más mínima sospecha de que el cuerpo que la ocupa es un ser sobrenatural y maligno. Si bien cualquiera puede ser atacado por una de estas criaturas, sólo los ladrones, asesinos, suicidas y un largo etcétera pueden ser los monstruos originales, son, por así decirlo, el foco de infección, los que cayeron en la tentación de los demonios y se condenaron a vagar en grotescas formas, ajenas a todo rasgo humano. Son estas criaturas, afrentas al creador, a la naturaleza toda que vino de las divinas manos. Los símbolos que les rodean retan constantemente los designios de la fe: beben sangre para mantener su inmortalidad corpórea, se alimentan de corderos (es decir, de fieles a la fe cristiana), etc. Sus cuerpos se parecen a los de los hombres, pero se alejan de ellos en tanto se han distanciado de dios, son cuerpos que, al separarse del alma han perdido su razón de ser y se dedican a vagar por el mundo ajenos a la naturaleza y a la promesa de salvación.

Ya sea en el caso del pacto fáustico o bien en la imaginaria materialización de siniestras criaturas, queda manifiesto el nuevo papel que lo monstruoso juega en el mundo, lejos de lo sagrado habitan el pecado, la naciente idea del mal como oposición directa de lo divino los ha absorbido. Sus cuerpos ya no son una enigmática combinación de seres de la naturaleza, sino que son la representación de esos pecados.

Aún son cambiantes, inatrapables en una sola imagen, pero son, por encima de todo, representaciones del engaño, el mal se encuentra en sus rostros. Son también invasores, pues su cuna está no en el corazón de los hombres (aunque este sea el hogar perfecto para sus intenciones), sino con el maligno. Son siempre ajenos, siempre son el extraño que perturba la pureza de las almas fieles a dios. La semejanza es en este caso ya con lo moral y no con lo físico, aunque lo físico aun resulte terrible.

sobre el cual Ángel Crespo, en su prólogo a *Fausto: Una Tragedia Subjetiva*, atribuye a que... *si se hace un esfuerzo por imaginar el ambiente ideológico de los países reformados a finales del siglo XVI, se comprende de una parte, la rápida y general aceptación de esta tragedia, debido a su carácter cultural y religiosamente subversivo y, de otro, el que fuese más apreciada en Alemania, donde la caza de brujas estaba causando más estragos que en Gran Bretaña, donde las persecuciones eran menos encarnizadas porque no se había difundido entre las clases letradas ni entre el pueblo la idea del pacto diabólico.*

Pero con la llegada del renacimiento, las semejanzas con las formas animales se volverán a hacer presentes. Ciertamente, son aún, tan terribles formas, un reflejo de la moral caída, la representación del pecado. Ciertamente también, siguen siendo invasores que se ocultan en lo más profundo del alma humana, pero ahora parecería que en verdad han habitado siempre ahí, que no hacen sino reclamar el hogar que de manera auténtica les pertenece. Afirma Michel Foucault:

En el pensamiento medieval, las legiones de animales, a las que había dado Adán nombre para siempre, representaban simbólicamente los valores de la humanidad. Pero al principio del Renacimiento las relaciones con la animalidad se invierten; la bestia se libera; escapa del mundo de la leyenda y de la ilustración moral para adquirir algo fantástico, que le es propio. Y por una sorprendente inversión, va a ser ahora el animal, el que acechará al hombre, se apoderará de él y le revelará su propia verdad. Los animales imposibles, surgidos de una loca imaginación, se han vuelto la secreta naturaleza del hombre; y cuando, el último día, el hombre pecador aparece en su horrible desnudez, se da uno cuenta de que tiene la forma monstruosa de un animal delirante: son esos gatos cuyos cuerpos de sapos se mezclan en el “infierno” de Thierry Bouts con la desnudez de los condenados; son, según los imagina Stefan Lochner, insectos alados con cabeza de gatos, esfinges con élitros de escarabajo, pájaros con alas inquietas y ávidas, como manos; es el gran animal rapaz, con dedos nudosos, que aparece en “La Tentación” de Grünewald. La animalidad ha escapado de la domesticación de los valores y símbolos humanos; es ahora ella la que fascina al hombre por su desorden, su furor, su riqueza en monstruosas imposibilidades, es ella la que revela la rabia oscura, la locura infecunda que existe en el corazón de los hombres.⁵⁰

Dos fuertes coincidencias hay, pues, entre las visiones medieval y renacentista de la monstruosidad: uno, el hecho de que el monstruo representa una forma del mal que afecta al alma humana y dos, que a pesar de que es justamente el alma la que sufre los monstruosos embates, es el cuerpo el que recibirá el castigo. El alma debe ser salvada y para ello el cuerpo debe ser capaz de soportar los más cruentos tormentos. Allende las imagerías que la literatura popular y otras manifestaciones artísticas pusieron en boga acerca de la inquisición y sus procesos, quedan los testimonios que la hacen de las prácticas inquisitoriales un punto aún difícil de analizar, incluso en la cercanía...

⁵⁰ Michel Foucault, *Historia de la locura en la época clásica I*, traducción de Juan José Utrilla, FCE, México, 2006. P. 38.

El Santo Oficio fue un tribunal mucho más enigmático de lo que se dice. Los que trabajaron en él también. Y, en suma, lo que hizo que al fin produjera mayor miedo e inquietud al referirse a él fue que mantuvo el secreto, un secreto excesivo, en sus averiguaciones y con respecto al resultado de ellas.⁵¹

Queda también, la constancia de que estos procesos y visiones van a hacer de lo monstruoso ya no un problema de capacidad de enfrentar el enigma oculto, sino que, ante la necesidad de perseguir, castigar y erradicar el mal que estos seres producen, se enfrenta ahora un dilema de tipo legal...

Sólo hay monstruosidad donde el desorden de la ley natural toca, trastorna, inquieta el derecho, ya sea el derecho civil, el canónico o el religioso. La diferencia entre la lisiadura y la monstruosidad va a marcarse en el punto de encuentro, el punto de fricción entre la infracción a la ley marco, natural, y a la ley instituida por Dios o por las sociedades, en ese punto de encuentro de dos infracciones. La lisiadura, en efecto, es sin duda algo que también trastorna el orden natural, pero no es una monstruosidad, porque tiene su lugar en el derecho civil o el derecho canónico. Por más que el lisiado no se ajuste a la naturaleza, en cierta forma está previsto por el derecho. En cambio, la monstruosidad es una irregularidad natural tan extrema que, cuando aparece, pone en cuestión el derecho, que no logra funcionar. El derecho está obligado a interrogarse sobre sus propios fundamentos o bien sobre su propia práctica, o a callarse, a renunciar, a recurrir a otro sistema de referencia o, por último, a inventar una casuística. El monstruo es, en el fondo, la casuística necesaria que el desorden de la naturaleza exige en el derecho.⁵²

La solución al problema de lo monstruoso, así, por mucho que sus causas sean designio divino, ya no se encuentra en lo sagrado; por el contrario, se halla en los tribunales humanos. Es por ello que, cualquiera que fuese acusado de ser monstruo o tener trato con estos, enfrentaba castigos descomunales. Lo monstruoso, se halla, en más de un sentido, por encima del acto herético, pues sale completamente de la norma, traiciona no sólo la fe, sino la naturaleza, la sociedad y, de hecho, la cotidianidad. Y es que pareciera que no basta la hoguera o el encierro o la tortura cuando de monstruos se trata pues su cuerpo ya representa por sí mismo, un castigo, una forma de violencia para con alguna (o todas) las leyes a las que Foucault se refiere. Al no tener cabida ya en el mundo, tampoco hay para los monstruos lugar para esconderse, su presencia debe

⁵¹ Julio Caro Baroja, *Op. Cit.* P. 280.

⁵² Michel Foucault, *Los Anormales*, traducción de Horacio Pons, FCE, México, 2006.. P. 69.

transformarse de nuevo. Si las pinturas en los murales, las letras impresas y otros hogares concedidos por variedad de visiones artísticas sirven como alegorías murales; si el interior del ser humano representa un abismo oscuro y peligroso para habitar, lo monstruoso muda hacia otros territorios, territorios que, a pesar de aún ser tocados por lo fantástico y por la fe, son, por encima de todo, cuna y casa de nuevos saberes que abarcan todos los aspectos de la vida humana y transforman las concepciones existentes de mundo.

CLASIFICAR AL MONSTRUO

Todo se presenta como un juego: 21 láminas, cada una, al anverso, con la ilustración de un animal ciertamente conocido de la fauna mundial; al reverso una frase que describe de manera más poética que científica al animal en cuestión. Cada una de las láminas, además, está cortada en tres partes, lo cual permite en el montaje engargolado final, que se pueda jugar libremente con las formas originarias para crear, con base en las posibilidades combinatorias, nuevos seres, nuevas y multiformes especies cada una con rasgos increíbles y sin dejar de lado su respectiva descripción. Según se indica en la tercera página, dichas combinaciones forman un total de 4096 posibles e increíbles especies. El pequeño volumen es atribuido al *Profesor Revillod*, laureado y ficticio catedrático de la Sociedad Cartográfica de Suecia dedicado a recorrer los cinco continentes en aras de “iluminar” al mundo con sus descubrimientos. En unas breves palabras introductorias a la edición de este curioso almanaque, signa el profesor Revillod:

Atravesando tierras y mares desconocidos, escalando cumbres y explorando simas, viajando en ferrocarril o en globo aerostático, he tenido siempre un norte inalterable en la frase esperanza que aparece, orgullosa, en el emblema de la Universidad de Bratislava: La Scienco, torco kaj grido da Homaro. Sí, la Ciencia, antorcha y guía de la Humanidad, como una luz de progreso y civilización, ha sido el mensaje que he intentado sembrar en las tierras en las que he desarrollado mi trabajo. Disfruten, amigos, con este legado que dejo a la posteridad.⁵³

⁵³ Javier Sáez Castán y Miguel de Murrugarren, *Animalario Universal del Profesor Revillod*, FCE, México, 2007.

Este juego, que hoy pasa como un efectivo entretenimiento y ejercicio imaginativo, ilustra sin lugar a dudas el espíritu de conocimiento que va a inflamar a la naciente modernidad en todas sus formas de saber. Ése mismo juego, además, ilustra perfectamente la nueva visión que de lo monstruoso se ha de tener en la modernidad naciente. Se ha señalado ya que el trabajo de los alquimistas⁵⁴ y de médicos como Ambroise Paré son ya constancia de los nuevos deseos del hombre, de su afán de conocimiento y del cómo se extiende los límites de exploración del universo que en momentos previos fueran cerrados por las fronteras dibujadas desde los territorios de la fe.

Y es que, el poder divino parece ya no ser suficiente para explicar la aparición de monstruos en el mundo, para conocerles en todas las formas posibles. Ciertamente es que no hay un abandono absoluto de dichas ideas; la religión, como se ha visto ya en las causas para la existencia de monstruos de Paré, sigue siendo eje fundamental para explicar lo que en la experiencia del mundo hay. Paré, como afanoso médico y cirujano, atribuye la aparición de monstruos a causas naturales, a problemas clínicos: la corrupción del semen, la estrechez de la matriz, las enfermedades hereditarias o accidentales, sin importar sus causas en tanto designios divinos, son elementos que adquirirán mucha fuerza cuando se trata de dar explicación a la monstruosidad. Paré, en su célebre texto *Monstruos y Prodigios*, crea una detallada descripción de seres monstruosos que habitan todos los confines del mundo. Define Paré:

*Los monstruos son cosas que aparecen fuera del curso de la Naturaleza (y que, en la mayoría de los casos, constituyen signos de alguna desgracia que ha de ocurrir), como una criatura que nace con un solo brazo, otra que tenga dos cabezas y otros miembros al margen de lo ordinario. Prodigios son cosas que acontecen totalmente contra la Naturaleza, como una mujer que de a luz a una serpiente o un perro, o cualquier otra cosa totalmente opuesta a la naturaleza.*⁵⁵

Esta diferenciación entre el monstruo y el prodigio es muy importante, no sólo para los intereses de Paré, sino porque será central para comprender la visión que comienza a gestarse acerca de lo anormal. Si bien ciertamente son términos que parecen funcionar como sinónimos, sus diferencias, como se puede comprobar en la cita

⁵⁴ Véase el capítulo 1 de este mismo estudio.

⁵⁵ Ambroise, Paré, *op. cit.* P. 21.

anterior, son muy distintas. Para Paré, el monstruo es algo fuera de lo normal en tanto que representa un desorden dentro de una estructura definida. Es decir, por ejemplo, el niño que nace sin un brazo o con deformidad en la cabeza es monstruoso porque, si bien es diferente en esos rasgos específicos, se mantiene como parte de la misma especie. En cambio, la mujer que parió a la serpiente se aleja por completo de los límites, pues no hay deformidad, no hay alteración, sino completamente algo ajeno al orden natural. Así Paré va a reunir en su trabajo una larga lista de seres que se encuentran entre lo prodigioso y lo monstruoso, con la premisa de dejar siempre en claro cuando se trata de lo uno y cuando de lo otro. No sólo menciona los casos, sino que da causas, en ocasiones da posibles soluciones a los problemas y, además, incluye una serie de ilustraciones de los seres que presenta. Hay tres grandes grupos de monstruos (en cuanto a apariencia, sus causas, como se ha visto ya, son más variadas) según lo ve el médico francés: uno, las razas monstruosas, que son las que más se apegan a las concepciones antigua y clásica de lo monstruoso por tratarse de criaturas nacientes del arte combinatorio (aunque a veces, Paré incluye especies animales recién descubiertas por Occidente como el Rinoceronte). Muchos de estos monstruos son seres marinos. Paré detalla, por ejemplo: *En el año 1523, el 3 de noviembre, fue visto en Roma este monstruo marino de la talla de un niño de cinco o seis años, con la parte superior de hombre hasta el ombligo, salvo las orejas, y la parte inferior semejante a un pez.*⁵⁶ En segundo lugar, están los monstruos venidos de la mano de demonios, brujos y los vínculos entre ambos:

*Hay brujos y magos, envenenadores, emponzoñadores, malvados, astutos, engañadores que realizan sus encantamientos mediante el pacto que han hecho con los demonios, de quienes son esclavos y vasallos. Y nadie puede ser brujo sin haber renunciado previamente a Dios, su creador y salvador, sin haber firmado voluntariamente alianza y amistad con el diablo, para reconocerlo y prestarle acatamiento en vez de a Dios vivo, y entregarse a él. Y esta clase de gente que se convierte en brujos, lo hace por infidelidad y desconfianza hacia las promesas y ayuda de Dios, o por desprecio, o por curiosidad de saber las cosas secretas y futuras; o porque, aquejados de gran pobreza, aspiran a ser ricos. Nadie puede negar, y no ha de dudarse de ello, que existen brujos.*⁵⁷

⁵⁶ Ambroise Paré, *ibidem* P. 96.

⁵⁷ Ambroise Paré, *Ibidem*, P. 77

Como se puede ver, esta clase de monstruos es la que se relaciona directamente con el mal, con aquello que representa la afrenta a Dios. Su existencia, a diferencia de la del primero de los casos señalados, es condenable en todo momento y bajo cualquier circunstancia. Finalmente, se encuentran aquellos monstruos venidos de vientre femenino, el hermafrodita, por ejemplo:

Los hermafroditas o andróginos son criaturas que nacen con doble aparato genital, masculino y femenino, y por ello son llamados en nuestra lengua francesa hombres-mujeres. En cuanto a la causa, es que la mujer aporta tanto semen como el hombre en proporción, y por eso la virtud formadora, que siempre trata de crear su semejante, es decir, un macho a partir de la materia masculina, y una hembra de la femenina, hace que en un mismo cuerpo se reúnan a veces los dos sexos, y se les llama hermafroditas.⁵⁸

Es importante señalar que de todas las variedades posibles de monstruo que Paré enumera, es esta la más problemática, debido a su “cercanía” con lo humano. El problema de fondo se puede hacer más evidente cuando se piensa en las intenciones de Paré para un texto de estas características. Clasificar. Es esta noción parte fundamental del espíritu naciente. Ordenar, poner en un orden total de conocimientos permite, es la creencia, una mejor experiencia del mundo. El hombre se coloca como el pináculo de la creación, ya no sólo la nombra, conocerla y controlarla a fondo es la nueva misión. Se desarrollan, a partir de este punto, una serie de taxinomias para ilustrar ese orden, mantenerlo incluso en aquello que parece siempre estar al borde, en lo liminal. Tal es el caso de lo monstruoso. Señala Foucault:

Se nos objetará que mucho antes de Lamark, hubo un pensamiento de tipo evolucionista. Que su importancia fue grande a mediados del siglo XVIII hasta que Cuvier señala su detención. Que Bounet, Maupertuis, Diderot, Robinet y Benoit de Maillet articularon muy claramente la idea de que las formas vivas pueden pasar unas a otras, que las especies actuales son sin duda el resultado de transformaciones antiguas y que todo el mundo vivo se dirige, quizá, hacia un punto futuro, en tal grado que no puede asegurarse de ninguna forma viva que haya sido adquirida definitivamente y esté estabilizada para siempre⁵⁹.

El esfuerzo de Paré puede resultar muy primitivo con respecto a los trabajos de Lamark o alguno de los otros pensadores mencionados por Foucault, pero es indudable

⁵⁸ *Inidem*, P. 37.

⁵⁹ Michel Foucault, *op. cit.*, P. 151.

que sus búsquedas comparten el deseo incesante de dar un “orden ideal” a las cosas del mundo que cobrará su mayor vida a partir del siglo XVIII. Se puede decir brevemente, que Paré es el primer teratólogo moderno. En sus hallazgos e imaginaciones acerca de los monstruos y prodigios dará un lugar nunca antes previsto para tan infames criaturas. Así, las razas monstruosas poco a poco se integran a la naturaleza cotidiana, son animales que pasan de lo asombroso a lo cotidiano. Incluso en tiempos recientes, el descubrimiento de una nueva especie animal resulta suceso sorprendente, pero ya es más movido por un afán no de encontrar un presagio, sino que lo que se pone en marcha es la voluntad humana por conocer y controlar todas las cosas de la naturaleza. Bestias que antes asombraban por sus formas comienzan, con la luz del siglo XVIII a ubicarse en los terrenos de la naturaleza conocida. Los exploradores de todo el mundo, en sus trabajos de observación, registran, clasifican, hacen, en fin, un intento de historia de la naturaleza: *Las semejanzas o identidades parciales que sostienen la posibilidad de una taxinomia serían pues las marcas expuestas en el presente de un solo y mismo ser vivo, que persiste a través de los avatares de la naturaleza y llena así todas las posibilidades que el cuadro taxonómico deja abiertas.*⁶⁰ Es decir, que los monstruos mantienen su cualidad de ser signos, designios, pero ya no de la desgracia por venir, no desde lo divino o lo sobrenatural, por lo menos, se convierten en signos que...

*(...) son como el ruido de fondo, el murmullo ininterrumpido de la naturaleza. En efecto, si se necesita que el tiempo, que es limitado, recorra –quizá haya recorrido ya- todo el continuo de la naturaleza, debe admitirse que un número considerable de variaciones se ha tachado, después borrado; así como la catástrofe Geológica era necesaria para que pudiera pasar del cuadro taxonómico al continuo, a través de una experiencia mezclada, caótica y desgarrada, así la proliferación de monstruos sin futuro es necesaria para que se pueda redescender del continuo al cuadro a través de una serie temporal. Dicho de otra manera, lo que en un sentido debe leerse como el drama de la tierra y de las aguas, debe leerse, en otro sentido, como una aberración aparente de las formas. El monstruo asegura, en el tiempo y con respecto a nuestro saber teórico, una continuidad de los diluvios, los volcanes y los continentes hundidos mezclan en el espacio para nuestra experiencia cotidiana.*⁶¹

La anormalidad dentro de la naturaleza forma, entonces, parte de un continuo, son designios del tiempo de lo que este representa para la historia y forma del mundo.

⁶⁰ *Ibidem*, P. 153.

⁶¹ *Ibidem*, P. 156.

Los monstruos, al menos los monstruos animales, se han convertido en marcas visibles del acontecer del mundo en su desarrollo, su anormalidad define el cotidiano.

Otro muy distinto es el destino de los monstruos “sobrenaturales”, ni siquiera el fuego de todas las hogueras causó tantos estragos como la luz provista por el siglo XVIII. Y es que la brujería, los pactos con demonios, vampiros, apariciones, e incluso la alquimia, van a caer en manos del folclore, la superstición, además de plagar las infinitas cantidades de páginas de la ficción. Los pensadores de la ilustración ven un absurdo en esta clase de historias, tratan de desmentir su existencia. Voltaire, por ejemplo, dedica unas cuantas páginas del tomo 6 de su diccionario filosófico al tema de los vampiros, pero en más de un momento contradice los testimonios de quienes dicen haberles enfrentado. Occidente ha tomado nuevos rumbos en su amanecer ilustrado y criaturas como éstas no tienen ya cabida, aunque, hay que insistir, hallarán, con la llegada del romanticismo buena casa en la ficción.

Pero el problema principal de la monstruosidad, se halla ahora en los hombres, quienes ya no son vistos sólo como el receptáculo de fuerzas malignas que los llevan al mal. Lo monstruoso ya no solamente invade a hombres y mujeres, sino que se puede gestar dentro de ellos. La luz del siglo XVIII ha dejado zonas de oscuridad o bien, ha echado luz sobre puntos antes no descubiertos. El deseo de conocimiento, la hermandad de todos los hombres y la voluntad de descubrir y controlar la naturaleza y el mundo todo, se hacen acompañar del terrible descubrimiento de que el hombre oculta en sí un monstruo incontrolable, surgido por momentos de esas mismas ansias, incontrolables también, de saber más; surgido en otras, simplemente, de su naturaleza recién descubierta. Y es que, ante la nueva configuración del mundo, ante las formas expresas de un mundo que se cierne con furia sobre todos los hombres con sus múltiples promesas y enumeración de normas para alcanzar esos objetivos: el trabajo en aras del progreso general, la igualdad de todos los hombres en todas las circunstancias, los derechos de la masa, la masa y sus necesidades y deseos poniéndose por encima de aquellos del individuo. Ante todo el panorama, en fin, que se muestra junto con la modernidad, aparecen también seres marginales, seres que no pueden (y en algunos casos no buscan) estar dentro de los límites que las sociedades modernas imponen. Ciertamente, los puntos más allá de las fronteras recientemente delineadas no son seguros, pero son el lugar a habitar. El monstruo sigue representando el más allá por excelencia,

*el monstruo es la excepción por definición*⁶², pero ya no es el único habitante de la anormalidad, surge también el que Foucault llama *el individuo a corregir*,

*El marco de referencia de éste eran la naturaleza y la sociedad, el conjunto de las leyes del mundo: el monstruo es un ser cosmológico o anticosmológico. El marco de referencia del individuo a corregir es mucho más limitado: es la familia misma en el ejercicio de su poder interno o la gestión de su economía; o lo sumo, la familia en su relación con las instituciones que lindan con ella o la apoyan. El individuo a corregir va a aparecer en ese juego, ese conflicto, ese sistema de apoyo que hay entre la familia y la escuela, el taller, la calle, el barrio, la parroquia, la iglesia la policía, etcétera (...) el individuo a corregir es un fenómeno corriente. Tan corriente que presenta –y ésa es su primera paradoja- la característica de ser, en cierto modo, regular en su irregularidad.*⁶³

El loco, el enfermo, el inadaptado forman parte de la visión del individuo a corregir, sea a través de la psiquiatría, de la estructura familiar, el trabajo, etcétera, las sociedades modernas buscan incluir a esta clase de seres marginales, hacerlos “funcionales”. Es decir, que cumplan los objetivos del proyecto moderno del “bien común”. Esta búsqueda por la inclusión de los anormales, de los marginales, aparece como una necesidad primordial en la nueva configuración del mundo. El propósito ya no es la salvación de las almas (por mucho que el espectro de lo divino parece no alejarse jamás aunque la visión haya en apariencia cambiado), ni la promesa del paraíso más allá de esta vida, sino la formación de una sociedad que se mantiene en constante avance hacia el progreso y que funciona como un mecanismo exacto en el cual todos los hombres pueden habitar en igualdad de condiciones.

Al contrario del individuo a corregir, habitará, equilibrista siempre al borde de las nuevas estructuras, también el monstruo, aquél, o aquéllos que no pueden ser incluidos por ser una forma extrema de diferencia. Pero, dicho está, el monstruo ya no cabe en los reinos animal o vegetal (que se han integrado al orden de los conocimientos humanos), ya no están en lo sagrado porque lo sagrado mismo se transforma, sino en lo humano. Y no sólo en lo referido a las deformidades físicas, si bien estas causan, como analiza Foucault en muchos momentos de su curso publicado acerca de *Los Anormales*, muchos problemas sobre todo en los niveles jurídicos, pues su alteridad hace difícil y en algunos casos imposible establecer juicios acerca de su papel en el mundo y la forma de

⁶² Michel Foucault, *Ibidem*, P. 63.

⁶³ *Idem*

incluirles en sociedad. Y es que los deformes hallarán, aunque de manera tardía y lenta, también formas de inclusión. Ya sea desde perspectivas naturalistas como en el caso ya comentado de Ambroise Paré, sea desde preocupaciones “humanísticas” o altruistas, los deformes, antes monstruosos, comienzan a integrarse al mundo, y aunque sus formas, sus cuerpos siguen resultando sorprendentes, toman un papel muy distinto al precedente. Ya desde el siglo XVII, la teratología...

*(...) Comienza a abandonar el mundo de los libros de prodigios medievales. Cuando la *Monstrorum historia de Aldrovandi* se publicó póstumamente en 1642, su mezcla de lo verosímil (gente peluda, gigantes, enanos y gemelos unidos) y lo fantástico (historias de cíclopes, sátiros y esciápodos sacadas de Plinio) ya estaba anticuada. El tratado de Fortunio Liceti, publicado en 1616, se ocupaba sobre todo de niños con anormalidades claramente reconocibles, como puede verse en el frontispicio, donde se reúnen en posturas heráldicas. Ciertamente, entre ellos se incluye un ternero con cabeza humana y, de manera inevitable, el monstruo de Rávena.⁶⁴*

Así, los monstruos nacidos de la deformidad humana son también clasificados ordenados de manera tal que sus cualidades distintivas permitan ubicarlo de forma precisa en el mundo. Sus causas ya no están en los cielos, ni en el pecado. Su razón en el sentido ya no es anunciar una tragedia por venir. Su presencia habla ahora de una huella, la que ha dejado la naturaleza para revelar y a la par ocultar las formas en que trabaja. Son, a partir de ese momento, los monstruos, testimonio de la variedad que puede darse en una especie, de los rasgos diferenciales que son a la vez punto de encuentro para todas las criaturas del mundo.⁶⁵ El deforme, aunque siempre diferente, tiene entre sus manos, al menos la ilusión de integrarse al mundo y su funcionamiento.⁶⁶

De nuevo entonces, no es sólo la deformidad humana la que representa la nueva figura de lo monstruoso. Hay cuerpos que se muestran terribles pese a parecer perfectamente normales. No se trata, tampoco, simplemente de descubrir un afán de mal dentro de una persona, sino todo el cuerpo en sí mismo, su exceso, su desnudez. Y es que, los cuerpos desde su sola presencia, rechazan los órdenes moral y de progreso del

⁶⁴ Armand Marie Leroi, *Mutantes: de la variedad genética y el cuerpo humano*, traducción de Damián Alou, Anagrama, Barcelona, 2007. P. 23.

⁶⁵ El propio estudio, citado anteriormente, de Armand Marie Leroi es un claro ejemplo de este afán de no únicamente clasificar, sino incluir a todos los diferentes, en este caso llamados mutantes. Leroi incluye los casos clínicos y, en algunos momentos, la biografía, de hombres y mujeres cuyas anormalidades sorprendieron en sus respectivas épocas. Leroi ve en ellos, la posibilidad de delinear un mapa genético acerca de la variedad y su funcionamiento.

⁶⁶ Aunque ciertamente, lo comprueban las luchas formas del altruismo contemporáneo, sea, a la par, una forma seria de exclusión.

mundo; se excluyen de la posibilidad de formar parte de las estructuras nacientes de los ideales ilustrados. Afirma Georges Bataille:

Añadimos a la desnudez la extrañeza de los cuerpos semivestidos, cuyas ropas no hacen más que subrayar el desorden de un cuerpo, que pasa a ser más desordenado. Los malos tratos y el asesinato prolongan ese movimiento de ruina. De la misma manera, la prostitución, el vocabulario ordinario y todos los vínculos del erotismo y de la infamia contribuyen a hacer del mundo de la voluptuosidad un mundo de degradación y de ruina. No tenemos felicidad verdadera más que gastando vanamente, como si una llaga se abriese en nosotros: queremos siempre estar seguros de la inutilidad, a veces del carácter ruinoso de nuestro gasto. Queremos sentirnos los más alejados posible del mundo en el que el crecimiento de los recursos es la regla. Pero es poco decir <<los más alejados>>. Queremos un mundo invertido, queremos el mundo al revés. La verdad del erotismo es traición.⁶⁷

Y es que ciertamente, como es la intención de Bataille destacar, los personajes del Marqués de Sade se van a convertir en los nuevos grandes signos de la anormalidad, de la monstruosidad en el mundo ilustrado. No cabe en ellos la posibilidad de pertenecer al mundo moderno y sus promesas de progreso y virtud. Son la destrucción no sólo del espíritu moderno, sino del alma humana toda. El monstruo de Sade es violencia extrema, su renuncia al mundo y la naturaleza es también la destrucción del propio ser. Foucault observa, en Sade, dos tipos de monstruosidad: la del hombre poderoso y la del hombre del pueblo. Afirma el francés que, en Sade...

(...) el monstruo no es simplemente una naturaleza intensificada, una naturaleza más violenta que la de los demás. El monstruo es un individuo a quien el dinero o la reflexión o el poder político brindan la posibilidad de volverse contra la naturaleza. De modo que en el monstruo de Sade, por ese exceso de poder, la naturaleza se vuelve contra sí misma y termina por anular su racionalidad natural, para no ser ya más que una especie de furor monstruoso que se encarniza no sólo contra los otros, sino contra sí mismo. La autodestrucción de la naturaleza, que es un tema fundamental en Sade, esa autodestrucción es una suerte de monstruosidad desencadenada, nunca se concreta si no es por medio de la presencia de cierta cantidad de individuos que poseen un superpoder. El superpoder del príncipe, del señor, del ministro, del dinero, o el superpoder del insurgente. En Sade no hay monstruo que sea políticamente neutral y mediocre: o proviene de la hez del pueblo y endereza la cerviz contra la sociedad establecida o es un príncipe, un ministro, un señor que posee sobre todos los poderes sociales un superpoder sin ley. De todas formas, el poder, su exceso, su abuso, el

⁶⁷ Georges Bataille, *El Erotismo*, Traducción de Antoni Vicens, Tusquets Editores, Barcelona, 1992. P. 236.

*despotismo, es siempre el operador del libertinaje en Sade. Es ese superpoder el que transforma el mero libertinaje en monstruosidad.*⁶⁸

La monstruosidad en Sade es, entonces, una desgarradora imagen cuyo único presagio es la destrucción de la naturaleza. La imaginación es una forma de delirio, se aleja de la visión del resto de los hombres. Las visiones que en ella se generan no pueden pertenecer quienes pretenden fingir que el mundo es lugar de virtud o progreso. Ocurre así la violencia, el impulso que lleva a la aniquilación en contra del mundo y del propio ser. El cuerpo ya no es receptáculo de seres malignos que lo llevan al mal, sino creador de su propia miseria, de su propia aniquilación. Pero también de su placer. Hay pues la encarnizada labor de destruir todo lo que ha formado al hombre. El pasado, el amor, todo aquello que une al individuo a los otros. Sólo con este acto se podrá liberar la energía necesaria para emprender la vida. Los placeres de los sentidos se vuelven más altos que los del intelecto cuando se les libera. El libertinaje no es simplemente una preferencia, mucho menos es un acto aborrecible, es la destrucción de lo ordinario, de lo que ata al hombre a un mundo sin imaginación, un mundo que busca evitar, a partir de la virtud y sus falsas promesas, suturar, tapar cada hueco de ese cuerpo liberado por la rampante energía del libertinaje. He aquí la situación de poder a la que Foucault se refiere, pues en ese acto liberador, no cabe la contemplación del otro, que, efectivamente, no es mayúsculo... *El sistema del amor al prójimo es una quimera que debemos al cristianismo, no a la naturaleza.*⁶⁹ El otro no cabe si no es para servir a los intereses del uno, de aquél que tiene todo el poder para realizar la satisfacción de sus deseos. Según observa Sade, es esta la única forma de aceptar y llevar a cabo los designios de la naturaleza, y éstos, se encuentran muy por encima de cualquiera de las convenciones del mundo “civilizado”:

Por lo tanto, si en el mundo existen seres cuyos gustos chocan contra lo establecido, no solamente no hay que asombrarse de ellos, no solamente hay que dejar de sermonearlos y castigarlos, sino servirlos, contentarlos, suprimir todos los frenos que los molestan y darles, si se quiere ser justo, todos los medios para satisfacerse sin peligro, pues no ha dependido de ellos el tener un determinado gusto raro, como no ha dependido de ti ser inteligente o tonta, hermosa o jorobada. Es el seno de la madre donde se fabrican los órganos que han de hacernos susceptibles a tal o cual fantasía,

⁶⁸ Michel Foucault, *op. cit.* P. 102-103.

⁶⁹ Marqués de Sade, *Escritos filosóficos y políticos*, traducción de Alfredo Juan Álvarez, Editorial Grijalbo, México, 1969. P. 153.

y los primeros objetos que se nos presentan, los primeros discursos oídos, acaban por determinar el resorte. Los gustos se forman y nada en el mundo puede destruirlos. La educación, por más que haga, no cambia nada y el que ha de ser un malvado se convierte en malvado con toda seguridad, por excelente que haya sido la educación que se le haya dado, así como aquel cuyos órganos propenden a la virtud correrá hacia el bien aun cuando no haya tenido educación. Ambos extremos han obrado de acuerdo a su organización, según los designios de la naturaleza, y uno no es digno del castigo como el otro no amerita la recompensa.⁷⁰

La naciente modernidad ha tejido el entramado del cual surgirán los nuevos monstruos, las nuevas formas de alteridad que se lanzarán furiosas sobre esas construcciones del mundo cotidiano. El designio de la naturaleza vislumbrado por Sade, no es otro que el designio de la propia naturaleza humana, se encuentra fuera de Dios y de cualquier otra de las criaturas que habitan el mundo. Pero con la misma fuerza con que estos seres liminales se muestran para romper con las reglas establecidas por el mundo moderno, este se aferra a crear al hombre encaminado al progreso de todos, hombre de acción entregado todas las labores que sean necesarias para alcanzar dicho progreso. Pero de este afán han de surgir también formas monstruosas que, discretas pero terribles, aprenden a mirar desde el espejo.

EL SER ARTIFICIAL.

La idea de la creación de un ser idéntico al hombre, venido de las manos de éste, es ya antigua. Igualar el acto del Dios que ha creado al hombre a su imagen y semejanza, equivale a ocupar un lugar que confirmaría a aquel que culmine tal empresa, como un ser de poder ilimitado, pues lo que se halla de por medio es la posibilidad de dominar la vida a partir de su creación. Ya en la Praga judía del siglo XVI se halla el relato del Rabí Löw, quien tras de leer en las estrellas el designio divino y en aras de liberar al pueblo judío de las encarnizadas persecuciones de que era víctima construyó un Golem⁷¹ que ayudaría para tal defensa.

A la luz de las antorchas y cantando salmos comenzaron a trabajar con febril premura. Modelaron con barro una figura humana de tres varas de largo con todos sus miembros. El Golem yacía ante ellos con el rostro vuelto hacia el cielo (...) Finalmente el rabino mismo dio las siete vueltas de

⁷⁰ Ibidem, P.46.

⁷¹ Palabra que en hebreo significa llanamente, masa o mole de barro.

rigor y deposito en la boca del cuerpo de barro un Schem⁷² escrito sobre pergamino. Inclínándose hacia el este y oeste, sur y norte, los tres varones pronunciaron al unísono estas palabras: “Y le insufló el aliento de la vida en su nariz y así el hombre se convirtió en un ser vivo” (...) El Golem abrió los ojos y, aparentando asombro, miró en derredor suyo (...) y el rabino Löw le espetó: “¡Ponte derecho sobre tus piernas!” y el Golem se levantó.⁷³

Según la tradición, el Golem cumplió a cabalidad su misión, luego de lo cual sirvió en las tareas de la Sinagoga, para terminar volviéndose loco y ser destruido por el propio Rabí Löw. Si bien en la leyenda del Golem, la creación del ser artificial sigue un designio divino y tiene como propósito el salvaguardar los intereses del pueblo judío establecido en Praga, cierto es también que es un claro antecedente de lo que será la búsqueda por crear un ser artificial que se hará presente en el mundo occidental. Búsqueda, esta, que será además fuerte fuente de inspiración para la novela de Mary Shelley.

Son los alquimistas los que darán un nuevo sentido a la creación de un ser artificial. A la par de tratar de lograr la transmutación de los elementos, de encontrar la piedra filosofal y encontrar cura a enfermedades varias a partir del mercurio, los alquimistas trataron afanosamente de lograr la creación de un Homúnculo, ser que es descrito en todo idéntico al ser humano, salvo en su estatura, pues es considerablemente más pequeño, aunque sus miembros son totalmente proporcionados. Es imposible tratar de descubrir que fue lo que motivó, a ciencia cierta, a los alquimistas a tratar de completar tal empresa, pero puede suponerse que se debe a su afán de conocer todos los secretos de la naturaleza, pensando que el más grande de estos, es la vida. Los métodos para la creación del Homúnculo pueden parecer actualmente simples fantasmagorías venidas más de una imaginación desbocada que de la ciencia, pero, de nuevo, la búsqueda de conocimiento que emprendieron los alquimistas, los ubica al menos cerca del pensamiento moderno. Muchos fueron los alquimistas que afirmaron tener una fórmula exitosa para crear un Homúnculo, pero son muy pocos de los que sobreviven dichas fórmulas escritas y son menos los que se atreven a afirmar haber conseguido la creación del pequeño ser. Uno de ellos, el célebre Paracelso, cuya fórmula versa así:

Si el esperma, dentro de un recipiente herméticamente cerrado, es puesto en el vientre de un caballo durante cerca de cuarenta días y es propiamente

⁷² Palabra que significa nombre. Concretamente se refiere al nombre de Dios.

⁷³ Anónimo, *El Golem de Praga: Leyendas judías del gueto*, Traducción de Francisco de A. Caballero, Editorial Vitalis, Praga, 2004. P. 46-47.

“magnetizado”, el ser comenzará a cobrar vida y a moverse. Después de cierto tiempo, tomará dicho ser una forma semejante a la humana, pero será transparente y apenas definido. Si en este punto es alimentado artificialmente con el arcanum sanguinis hominis hasta que cumpla aproximadamente las cuarenta semanas de edad, permaneciendo dicho tiempo en el vientre del caballo a temperaturas constantes, el ser crecerá como un niño humano, con todos sus miembros bien desarrollados, ya sea hombre o mujer, sólo que será mucho más pequeño. Este ser es lo que llamamos un Homúnculo y puede ser criado y educado como cualquier otro niño, hasta que madure y obtenga la razón y el intelecto que le ayude a valerse por sí mismo. Es este uno de los más grandes secretos y así debe de permanecer hasta que llegue el día en que todos los secretos sean al fin descubiertos.⁷⁴

Más allá de que sea cierta la aseveración de Paracelso en cuanto a su éxito para crear el Homúnculo queda el fragmento anterior como un testimonio del cómo el conocer los secretos de la naturaleza es tan amplio, que toca incluso al hombre mismo y múltiples perspectivas, incluida la posibilidad de generar vida al menos similar a la de éste. Pero este deseo alcanzará proporciones muy distintas en los siglos XVII y XVIII. Y es que el hombre moderno, el hombre dedicado al trabajo y orientado al progreso va a poner al servicio de sus objetivos tecnologías de todo tipo. Las máquinas que inician su vida en el mundo moderno, transforman todas las formas vitales del hombre, a tal grado que, de hecho, el propio hombre se convierte en una extensión de la máquina.

Bajo la premisa de simplificar las formas de trabajo, o el simple deseo de lograr que la máquina iguale actividades realizadas por humanos, surge una larga lista de personas que crearán los primeros autómatas y robots. El cuerpo humano ha perdido su unidad, los naturalistas son capaces de analizar y tratar de comprender el cuerpo por sus partes, detallar las funciones de cada una de ellas dentro del proceso vital. Así es posible también imaginar, si no igualar, que se puede tratar de hacer una aproximación a esas funciones. El hombre mecánico, por muy simples que resulten las actividades que puede realizar (jugar ajedrez, comer, cantar), se convierte en una huella del espíritu moderno, la mano de Dios ya no está presente en su aparición y deja en vista que el espíritu moderno luce imparable, que el hombre, en control de su destino puede alcanzar los puntos más altos de vida y creación. Desde la sencillez del pato-robot tridimensional capaz de comer, beber e incluso nadar creado por Jaques Vaucanson a mediados del siglo XVIII, hasta llegar a los autómatas de tamaño natural presentados en 1774 por

⁷⁴ Extraído de la conferencia dictada por José Ricardo Chaves dentro del Diplomado *Una mujer llamada Mary Shelley, un Monstruo llamado Romanticismo*, impartido en Casa del Lago, UNAM. Junio de 2001.

Pierre Jaquet-Droz y su hijo Henri-Louis, el ser artificial captura la imaginación de la Europa del siglo XVIII,

*Droz's automatons imitated the human figure and movements almost to perfection. In 1774 he created a life-sized and life-like figure of a boy seated at a desk, capable of writing up to forty four letters (...) Droz created another figur called "The artist" personified by a boy that could Draw up to forty two different sketches, improving of the average work of his human counterpart (...)*⁷⁵

Entre las imaginaciones que capturaron se encuentra la de la joven Mary Shelley, quien hallaría un germen propicio para la creación de su monstruo el cual, más que simplemente reunir las características de los seres artificiales aquí citados, se ha de convertir en una transfiguración del mundo moderno que se gesta. En su cuerpo, en su rostro estará el reflejo del hombre moderno.

⁷⁵ Radu Florescu, *In Search of Frankenstein*, New York Graphic Society, Boston, Mass. 1975. P. 222. *El autómata de Droz imitaba a la perfección la figura y movimiento humanos. En 1774 creó un autómata de tamaño natural y apariencia de un niño sentado en un escritorio, capaz de escribir cuarenta cartas (...) Droz creó otra figura llamada "El artista", el cual personificaba un niño que podía dibujar cuarenta y dos bosquejos, en promedio mejorándolos con respecto a los realizados por su contraparte humana.*

CAPÍTULO III:
EL DOLOR DE PROMETEO

La historia es bien conocida: un joven estudiante de filosofía natural obsesionado con los secretos de la vida y la muerte crea, en un laboratorio que combina elementos de la ciencia decimonónica con las más alocadas imaginéris acerca de los laboratorios de los alquimistas o los hechiceros de los mitos artúricos, un ser artificial, un cuerpo formado de más cuerpos o, para mejor decir, un cuerpo hecho de fragmentos de otros cuerpos, un ser sin nombre que es, por encima de todo, presencia, pero presencia ajena a toda condición humana y, sin embargo, juego especular de la misma. Ser que es traído al mundo por su creador con el fin de extender la vida humana, de alcanzar la inmortalidad y llevar a la humanidad hacia un progreso sin fronteras. Pero esa criatura golémica, al renunciar a la frialdad de la plancha en que fue engendrado, se adentra en un mundo que se ofrece tan deseable como excluyente, cada intento de acercarse a aquellos a los que considera sus semejantes se ve frustrado por su propia alteridad, por la imagen fragmentaria que es él, que es su ser más allá de su cuerpo. De ahí vendrá el momento culminante en que el creador enfrentará a su criatura, en que sus mundos se penetrarán en tal forma que no pueden sino terminar en destrucción absoluta.

Pero, ¿cuáles son los orígenes de este mito que ha saltado de las páginas de una novela a prácticamente todas las formas de la cultura moderna? ¿qué hace de estos personajes, nacidos en la famosa ensoñación de Mary Shelley en Villa Diodati en aquél verano de 1816, algo que ha penetrado en tal forma no sólo la imaginación, sino que ha inundado con una fuerza más que alegórica el mundo? ¿Qué es lo que hay de fondo en ese cuerpo fragmentado y en las ansias creadoras de las manos que le dieron forma que les lleva a transfigurarse en el mundo moderno? ¿Qué dicen, en fin, de las formas modernas de lo monstruoso?

La gestación del mito de Frankenstein ocurre en las atmósferas que su autora describe en las páginas de su emblemática novela, ocurre también con las mismas ansias del joven Frankenstein ávido de conocimiento, ocurre en espacios donde la realidad y la ficción, sin ser lo mismo, se corresponden y se habitan.

MONSTRUO, HE AQUÍ TUS PADRES.

La tarde del 16 de junio de 1816 era lluviosa en la región que albergaba Villa Diodati, propiedad del poeta Lord Byron. Tras varios intentos frustrados de salir al campo de paseo, el poeta y sus invitados Percy Shelley, Mary Shelley, Claire Clairmont y John William Polidori (quien era además el médico particular de Byron) deciden pasar la velada haciendo lecturas en voz alta. El ambiente de esa noche es muy bien descrito por Radu Florescu:

Byron has just selected a book from the shelves that he or Polidori has purchased from a Genevan bookdealer. The volume is entitled Fantasmagoriana, or Collection of Histories of apparitions, Spectres, Ghosts, etc. With the appropriate intonation, Byron reads the story of a husband who kisses his new bride on their wedding night, only to find, to his horror, that she has been transformed into the corpse of the woman that he once loved. The group, numbed into silence, waits. Byron, with even greater dramatic emphasis, intones (...) lines from Coleridge's Christabel.⁷⁶

El entusiasmo ante tal atmósfera lleva a Byron, posterior a su lectura, a plantear una apuesta al resto del grupo: escribir, cada uno, una historia de terror, una historia, que llene de temor el corazón de los lectores. El grupo acepta. Nunca se ha sabido cuáles eran los términos precisos de la apuesta, únicamente existe la certeza de que sólo John William Polidori y Mary Shelley cumplieron con lo pactado (aunque sus textos aparecen mucho tiempo después de ese verano), el primero gesta su relato *El vampiro*, mismo que representa la entrada de los inmortales seres a las letras modernas más allá de la tradición⁷⁷, mientras que, por su parte, Mary Shelley, inició, entre insolaciones y pensamientos, la gestación de la que será su obra más importante: *Frankenstein o el Moderno Prometeo*.

Según lo describe la propia autora, la primera forma en que se presentó la idea de la novela, fue como una pesadilla. Escribe en su prólogo a la edición de 1831:

⁷⁶ Radu Florescu, *In Search of Frankenstein*, New York Graphic Society, Boston, Massachusetts, 1975. P. 107.

Byron había seleccionado un libro de los que él o Polidori habían adquirido a través de un tratante de libros genovés. El volumen se titulaba Fantasmagoriana, o Colección de Historias de apariciones, espectros, Fantasmas, etc. Con una apropiada entonación, Byron leyó la historia de un hombre que al besar a su nueva esposa en su noche de bodas, descubre con horror que ella se ha transformado en el cadáver de la mujer que una vez amó. El grupo, enmudecido, esperó. Byron, con un énfasis más dramático, leyó entonces (...) líneas del Cristabel de Coleridge.

⁷⁷ Y que muchos ven como un relato disfrazado de su relación con Byron.

La noche menguó durante esta charla⁷⁸, e incluso había pasado la hora de las brujas, antes de que nos retirásemos a descansar. Cuando apoyé la cabeza sobre la almohada, no me dormí, aunque tampoco puedo decir qué pensaba. Mi imaginación, espontáneamente, me poseía y me guiaba, dotando a las sucesivas imágenes que surgían en mi mente de una viveza muy superior a los habituales límites de la ensoñación. Vi –con los ojos cerrados, pero con la aguda visión mental-, vi al pálido estudiante de artes impías, de rodillas junto al ser que había ensamblado. Vi el horrendo fantasma de un hombre tendido; y luego, por obra de algún ingenio poderoso, manifestar signos de vida, y agitarse con movimiento torpe y semivital. Debía ser espantoso; pues supremamente espantoso sería el resultado de todo esfuerzo humano por imitar el prodigioso mecanismo del creador del mundo. El éxito aterrará al propio artista; huiría horrorizado de su odiosa obra. Confiaría en que, abandonada a sí misma, se apagaría la leve chispa de la vida que había infundido; en que este ser que había recibido tan imperfecta animación se revolvería en materia inerte; y así pudo dormir, en la creencia de que el silencio de la tumba extinguiría para siempre la existencia efímera del horrendo cadáver al que había juzgado cuna de la vida. El estudiante está dormido, pero se despierta; abre los ojos; mira, y descubre al horrible ser junto a la cama: ha apartado las cortinas y le mira con sus ojos amarillentos, aguanosos, pero pensativos. Abrí los míos con terror. La idea se apoderó del tal modo de mi mente que me recorrió un escalofrío de miedo, y quise cambiar la horrible imagen de mi fantasía por realidades de mi alrededor⁷⁹

En la ensoñación de Mary Shelley se delatan algunos de los elementos esenciales que darán vida a su novela: la ciencia y la alquimia combinadas, el cuerpo fragmentario de la criatura, la pesadilla del creador al enfrentar al ser recién animado “la chispa de la vida”, elemento último que es equivalente al soplo divino que Dios da al hombre al momento de la creación en la tradición judeocristiana y que permite a la autora la pequeña licencia de no ahondar en los detalles acerca del cómo Víctor Frankenstein pudo dar vida a su criatura. Esta chispa vital (*spark of life*) es, sin duda, un lugar pleno de significaciones para la novela y lo que se encuentra, más allá del texto, en su autora. Es la forma en que se concibe la vida, misteriosa, intensa, aparece de golpe y así, como la chispa misma, puede extinguirse con gran facilidad. Y es que el tema de la vida-muerte, no sólo obsesiona a Víctor Frankenstein, sino que obsesiona a Mary Shelley quien, desde su juventud se mostró entusiasta por los experimentos que con electricidad llevara a cabo Galvani o bien de los hallazgos que en materia de

⁷⁸ Se refiere a una plática que sostuvieron todos los asistentes al fin de semana en Villa Diodati acerca de sus respectivas ideas para los relatos a escribir para cumplir la apuesta.

⁷⁹ Mary Shelley, *Frankenstein o el Moderno Prometeo*, traducción de Francisco Torres Oliver, Alianza, Madrid, 2001. P. 14.

biología realizara Erasmus Darwin. No sólo eso, sino que además Mary Shelley se enfrentaba a sí misma como dadora de vida, y es que, para el momento en que concibió su gran obra, la joven Mary ya había perdido a su primera hija y trataba de criar a un segundo niño recién nacido. La temprana muerte de la pequeña impera en sus pesadillas. De hecho, escribe en su diario (13 de marzo de 1815):

S.(helley) H.(ogg) & C.(laire) go to town – stay at home net and think of my little dead baby- this is foolish I suppose yet whenever I am left alone to my own thoughts & do not read to divert them they always comeback to the same point –that I was a mother & am so no longer –Fanny comes wett through- she dines & stays the evening –talk about many things- she goes at ½ 9 –cut out my new gown-⁸⁰

Sería injusto suponer que *Frankenstein o el Moderno Prometeo* no es otra cosa que una serie de datos biográficos disfrazados de texto literario. Sin embargo, en este caso particular, se puede ver el estrecho vínculo vida-obra, y es que, en esta breve entrada de su diario, Mary Shelley delata como el tema de los misterios de la vida y la muerte comienza a obsesionarle a partir de la experiencia de la pérdida de su hija. Por otra parte es el primer momento en que se refleja en ella el temor de la maternidad frustrada⁸¹, asunto que críticos modernos como Mary Poovey, Sandra M. Gilbert y Susan Gubar consideran fundamental pues, argumentan, se puede pensar en Frankenstein no sólo como en un dios o un padre para la criatura, sino como una madre, pero que, incapaz de dar a luz, dará vida al ser a partir de su ingenio y el trabajo de sus manos. Afirma Poovey:

(...) the monster is denied the luxury of an original domestic harmony. The monster is “made” not born, and, as the product of the unnatural coupling of nature and the imagination, it is caught in the vortex of death that will ultimately characterize Frankenstein as well. Moreover, as the product, then the agent of Frankenstein’s egotism, the monster is merely a link in the

⁸⁰ Paula R. Feldman y Diana Scout-Kilvert (ed.), *The Journals of Mary Shelley*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London, 1987. P. 69.

S.(helley) H.(ogg) & C.(laire) van al pueblo –me quedo en casa y pienso en mi pequeña bebé muerta-supongo que es estúpido, pero cada vez que estoy sola con mis pensamientos y no estoy leyendo para distraerlos, siempre vuelven al mismo punto –que yo era madre y ya no lo soy- Fanny vino a visitarme, comemos juntas y se queda toda a tarde –hablamos de muchas cosas- se va a las 8.30 pm –corto mi nuevo vestido-.

⁸¹ Y es que de los seis embarazos que tuvo la autora, sólo tres criaturas sobrevivieron al parto, y sólo uno (Percy hijo) llegó a la edad adulta.

symbolic “series” of Frankenstein’s “self-devoted being”, not an autonomous member of a natural, organic family.⁸²

Y es que el lugar del vientre materno es ocupado por los mecanismos y artificios propios del laboratorio de Frankenstein, el parto es reflejado en su desvelo previo al momento de la creación, en la forma en que lleva a cabo todos los preparativos para su experimento, en la euforia al momento de ver a la criatura dar sus primeros signos de vida...

*Una lúgubre noche de noviembre vi coronados mis esfuerzos. Con una ansiedad casi rayana en la agonía, reuní a mi alrededor los instrumentos capaces de infundir la chispa vital al ser inerte que yacía ante mí. Era ya la una de la madrugada; la lluvia golpeteaba triste contra los cristales, y ya la vela estaba a punto de consumirse, cuando, al parpadeo de la llama medio extinguida, vi abrirse los ojos amarillentos y apagados de la criatura; respiró con dificultad, y un movimiento convulso agitó sus miembros.*⁸³

Entonces, si bien los artefactos, la electricidad y los tubos de ensayo humeantes forman parte de las imaginaciones clásicas (sobre todo en la cinematografía) acerca del momento de la creación, lo que importa en la novela son los ambientes. Es en ellos que la “chispa vital” cobra su mayor sentido, es el juego atmosférico el que le otorga razón de ser, pues esa chispa representa las ansias creadoras de Víctor Frankenstein. Es cuando la habitación toda se halla menguante, cuando la escasa luz está a punto de extinguirse y que la lluvia apenas cae que la vida del monstruo inicia. Es decir, el mundo todo se halla al borde de la extinción y sólo el ánimo creador (la “chispa vital”) puede levantarlo, puede devolverle la vida que está a punto de ser perdida. Es este también el momento epifánico en el cual el joven estudiante de filosofía natural debe enfrentar a su creación y con ella, las consecuencias de su acto. Incapaz de asumir lo

⁸² Mary Poovey, “My Hideous Progeny”: *The Lady and the Monster*, en *Frankenstein, a Norton Critical Edition*, W. W. Norton & Company, Inc. New York, 1996. P. 258.

Al monstruo se le ha negado el lujo de una armonía doméstica original. El monstruo fue “creado” (hecho), no engendrado, y, como producto de la unión antinatural de la naturaleza y la imaginación, queda atrapado en el vórtice de la muerte que, al final, caracterizará también a Frankenstein. Más aún, como el producto, como el agente del “egotismo” de Frankenstein, el monstruo es meramente un vínculo en la simbólica serie de expresiones del ser autodevoto de Frankenstein. No es, en fin, un miembro autónomo de una familia natural y orgánica.

⁸³ Mary Shelley, *Op. Cit.* P. 74. De esta parte de mi trabajo en adelante utilizo fragmentos de la novela en sus dos versiones (1818 y 1831) debido a que los cambios que hace la autora de una a otra versiones, resultan en más de un punto importantes para lo que en este estudio se busca ilustrar. De la versión de 1831, uso la ya citada traducción de Francisco Torres Oliver, mientras que de la de 1818, uso la edición crítica de Norton y hago yo la traducción a pie de página.

que la artificial forma de vida que está frente a él representa, le va a abandonar sin otorgarle un ambiente familiar, sin introducirlo a un mundo que se muestra no hostil, ni amable, sino por completo desconocido. Y es que lo que impulsa a Frankenstein a culminar su obra, no es un afán de simplemente traer vida al mundo, sino vencer la totalidad que la muerte significa, demostrar que se encuentra por sobre la naturaleza y en control de la misma. En ese momento se coloca por encima de las figuras paterna, materna e incluso sagrada, la del hombre de ciencia, del que cree fervientemente en la luz que se arroja de los conocimientos modernos. El progreso surge de nuevo como la consigna mayor en el personaje de Víctor Frankenstein; con su acto ha intentado poner al hombre en el punto más alto del mundo, como el único capaz de vencer a la muerte. En consonancia con las ideas que tanto atrajeron a Mary Shelley, Víctor Frankenstein basa todo su trabajo en la experimentación. Su laboratorio, allende su sombrío y alquímico ambiente, es un lugar en el que se generan conocimientos basados en la prueba, en la experimentación. Según se puede constatar, no sólo por los escritos de Mary Shelley sino por los trabajos realizados por autores como Antonio Lazcano⁸⁴ o Isaac Asimov, experimentos con electricidad y sus efectos biológicos se llevaban a cabo a lo largo de toda Europa. De hecho, señala Michel Foucault, que la experimentación es uno de los elementos centrales para comprender el espíritu científico que prevaleció a partir de los últimos años del siglo XVIII:

(...)cuando en el elemento de la verdad constatada por medio de instrumentos de tipo universal, la química y la electricidad permitieron la producción de los fenómenos. Esta producción de fenómenos en la experimentación es lo más lejano posible de la producción de verdad en la prueba; ya que ellos son repetibles, pueden y deben ser constatados, controlados y medidos. La experimentación no es otra cosa que una investigación conducida sobre los hechos provocados artificialmente;

⁸⁴ Afirma Lazcano que: *Se discutía el sitio donde reside la electricidad corporal, se probaban los efectos de las descargas en humanos y animales por igual, se les suspendía de cuerdas de seda aislantes para cargarlos y descargarlos, se estudiaban los efectos de distintos alimentos y bebidas sobre la electricidad corporal, y se afirmaba que el cerebro era un generador eléctrico desde donde emanaban impulsos eléctricos que viajaban con rapidez por los nervios hasta llegar a las extremidades y los órganos de los sentidos. Dios no juega a los dados, pero no hay que fiarse de la malevolencia de la Naturaleza. Como ha ocurrido en otras ocasiones, los investigadores cayeron víctimas de la casualidad: las descargas eléctricas de la anguila y del pez torpedo parecían confirmar que los organismos no eran sino botellas de Leiden, y los nervios meros conductores de la electricidad animal generada por los alimentos consumidos, o por la fricción de la sangre al moverse por los vasos sanguíneos.*

Esto en: *Los Riesgos de las Metáforas: Galvani, Frankenstein y la chispa de la vida*, conferencia dictada como parte del curso: *Saber científico, saber médico y saber popular, el vampiro a la luz de la medicina*, realizado en la Facultad de Medicina de la UNAM. Agradezco al Dr. Antonio Lazcano el haberme proporcionado este material inédito.

*producir fenómenos por medio de un equipo de laboratorio no significa suscitar ritualmente el advenimiento de la verdad, es sólo un modo de constatar una verdad por medio de una técnica cuyos datos son universales. La producción de la verdad ha tomado ya la forma de la producción de fenómenos constatables por todo sujeto de conocimiento.*⁸⁵

El acto de Frankenstein, la creación del monstruo, es justamente producto de esa experimentación, sólo que aquí, el fenómeno a conseguir es la vida misma, aunque sea en un modo artificial. Lejos está la magia, lejos también la mano divina, ya desde el ensamblaje de la criatura, es sólo el hombre y su confiado espíritu luminoso de la modernidad el que va dar forma al ser. El anhelo de traer la vida a partir de la luz del conocimiento se pone así muy por encima de los temores que siente ante su empresa. Frankenstein se ve convertido en un constructor cuidadoso y detallado.

*Life and death appear to me ideal bounds, which I should first break through, and pour a torrent of light into our dark world. A new species would bless me as its creator and source; many happy and excellent natures would owe their being to me. No father could claim the gratitude of his child so completely as I should deserve theirs. Pursuing these reflections, I thought, that if I could bestow animation upon lifeless matter, I might in progress of time (although I now found it impossible) renew life where death had apparently devoted the body to corruption.*⁸⁶

Nuevamente, verter luz sobre un mundo de oscuridad es el objetivo principal del joven filósofo natural, se concibe, además, a sí mismo como un padre que merece toda la gratitud de la nueva raza a la que dará forma, pues la imagina, ante todo, como una raza superior a la del resto de los hombres, ya que su vida no es la común sino que es renovada y es, por encima de todo, el producto de la luz del conocimiento, es, dicho en pocas palabras, parte del ideal de progreso. Es por eso que Frankenstein debe echar mano de todos los recursos que se hallan a su alcance. En aras de culminar con éxito su

⁸⁵ Michel Foucault, *La Casa de la Locura*, en *Los Crímenes de la Paz*, Franco Basaglia y Franca Basaglia Angiano (Ed.), Siglo XXI, México, 1987. P. 139.

⁸⁶ Mary Shelley, *Frankenstein, a Norton Critical Edition*, W. W. Norton & Company, Inc. New York, 1996. P. 32.

La vida y la muerte parecían para mí obstáculos ideales que yo sería el primero en vencer, vertiendo así, un torrente de luz sobre nuestro mundo de tinieblas. Una nueva especie me bendeciría como su creador y origen. Muchas naturalezas felices y excelentes me deberían su ser. Ningún padre podría reclamar la gratitud de sus hijos tan plenamente como yo merecería la de ellos. Continuando estas reflexiones, pensé, que si pudiera anima la materia viviente, en el curso del tiempo (lo que ahora resultaba imposible) renovar la vida ahí donde, aparentemente, la muerte había llevado el cuerpo a la corrupción.

misión, se lanza a la búsqueda de partes de cadáveres, de los fragmentos exactos que serán el cuerpo físico de su obra, su vital realización.

*One secret which I alone possessed was the hope to which I had dedicated myself, and the moon gazed on my midnight labours, while, with unrelaxed and breathless eagerness, I pursued nature to her hiding places. Who shall conceive the horrors of my secret toil, as I dabbled among the unhallowed damps of the grave, or tortured living animal to animate the lifeless clay? (...) I collected bones from charnel houses; and disturbed, with profane fingers, the tremendous secrets of the human frame. In a solitary chamber, or rather cell, at the top of the house, and separated from all the other apartments by a gallery and staircase, I kept my workshop of filthy creation; my eyeballs were starting from their sockets in attending to the details of my employment. The dissecting room and the slaughter-house furnished many of my materials; and often did my human nature turn with loathing from my occupation, whilst, still urged on by an eagerness which perpetually increased, I brought my work near to a conclusion.*⁸⁷

En esta larga cita destacan varios elementos, en primer lugar: la atmósfera. Mary Shelley genera un ambiente oscuro y siniestro, lo único que contrasta con él son las ansias creadoras de Víctor, parecen, de hecho, brillar con luz propia. Su labor exhaustiva es vigilada por una luna lejana y silenciosa que apenas de forma vaga irrumpe en su laboratorio, ubicado, de manera muy significativa, por encima de los hogares del resto de los hombres. Pero este ambiente sirve, sobre todo, para destacar lo secreto y oscuro de la misión de Frankenstein. Shelley sumerge a su personaje en las penumbras de su laboratorio, de las tumbas que ha perpetrado y de los misterios que acerca de la naturaleza humana está por develar, mostrando así, su labor como algo siniestro, como algo que lo ha alejado ya por completo del mundo. La imagen de Frankenstein se divide entonces entre la del ansioso hombre de ciencia y el ladrón de cadáveres, el saqueador de tumbas. Esta última actividad es juzgada por la autora como

⁸⁷ *Idem.*

El secreto que sólo yo poseía era también la única esperanza a la que me había consagrado, y la luna contemplaba mis labores nocturnas, mientras, con incansable y poderosa ansiedad, perseguía a la naturaleza hasta sus más recónditos escondites. ¿Quién puede imaginar los horrores de mi secreta labor mientras descendía a las humedades impías de la tumba, o cuando torturaba animales vivos para tratar de dar vida al barro inanimado? Recogí huesos de los osarios y turbé, con dedos profanos, los tremendos secretos del cuerpo humano. En una habitación solitaria –una celda más bien- en lo alto de la casa, y separada de los otros departamentos por una galería y un a escalera, mantenía yo el taller de mi impía creación: mis ojos saltaban de sus cuencas, atentos al más nimio detalle de mi trabajo. La sala de disección y el matadero me proporcionaron muchos de mis materiales: y con frecuencia mi humana naturaleza sentía asco ante mi empresa mientras, impulsado todavía por unas ansias perpetuamente en aumento, mi labor se acercaba a su fin.

terrible, pero según se observa, en los tiempos en los que se puede suponer se ubica la acción de la novela⁸⁸ y, de hecho, en los tiempos en que vivió Mary Shelley, la utilización de cadáveres en la experimentación e investigación médicas era una actividad recurrente y estaba lejos de ser mal vista. Afirma al respecto Michel Foucault:

(...) La muerte tuvo el derecho a la claridad y se convirtió para el espíritu filosófico en objeto y fuente de saber: “Cuando la filosofía introdujo su antorcha en medio de los pueblos civilizados, se permitió al fin llevar una mirada escrutadora a los restos inanimados del cuerpo humano, y estos espojos, antes miserable presa de los gusanos, se convirtieron en la fuente fecunda de las verdades más útiles.” Hermosa trasmutación del cadáver; un tierno respeto lo condenaba a pudrirse, al trabajo negro de la destrucción; en la intrepidez del gesto que no viola sino para sacar a la luz, el cadáver se convierte en el momento más claro en los rostros de la verdad. El saber prosigue donde se formaba la larva.⁸⁹

Lo anterior, transportado al texto de Mary Shelley, lleva a pensar a la criatura como una forma de saber, como una forma de verdad ya desde su estado de inanimación. En cada tejido, en cada parte que el creador ensambla es posible develar de manera aunque sea breve, uno de los secretos del cuerpo, de su funcionamiento sobre todo. El monstruo es, en este primer estado, fragmentos, un montón de piezas sueltas que si bien pueden funcionar en los experimentos de Frankenstein para demostrar sus mecanismos específicos, son las piezas de un fin mayor: develar los secretos de la vida y la muerte. Y es que Frankenstein no sólo debe lograr dar vida ahí donde ya no la hay, sino que debe primero vencer los síntomas de la muerte pues se halla frente a un *Cadáver doblemente engañoso ya que, a los fenómenos que la muerte interrumpe se añaden los que esta provoca y deposita en los órganos según un tiempo que le es propio.*⁹⁰ Así, si Shelley se ha permitido llevar a la oscuridad la labor de Frankenstein como saqueador de tumbas, lo hace para lanzar una profunda reflexión acerca de la idea del cuerpo muerto. ¿Es acaso posible pensar en el cadáver todavía como un portador de la esencia humana que contenía, o bien es simplemente materia que puede ser utilizada en cualquier forma que procure un beneficio? Frankenstein no puede crear vida, de hecho, lo afirma él mismo, a través de la “chispa vital”, busca renovar la vida en un ser

⁸⁸ Recuérdese que la primera carta de Robert Walton con la que se inicia la novela está fechada únicamente “11 de diciembre de 17...”; según lo han observado críticos como Anne K. Mellor, es posible ubicar las acciones luego de 1780, debido a que algunos de los sucesos no ficticios que varios personajes describen ocurren durante la última veintena del siglo XVIII.

⁸⁹ Michel Foucault, *El Nacimiento de la Clínica: una arqueología de la mirada médica*, traducción de Francisca Perujo, Editorial Siglo XXI, México, 2006, P. 178.

⁹⁰ Michel Foucault, *Ibidem*. P.191.

inanimado, no puede (y al parecer no busca) lograr que la vida simplemente surja. Con ello, con simplemente la aparición de su cuerpo inmóvil, el monstruo ve el primer signo de su destino, de la verdad que representa: Lejos está de ser un presagio de lo que ha de venir, como ocurre con el monstruo clásico; ni soplo divino, ni magia, ni intervención sobrenatural; el nuevo fuego prometeico llega de la mano del hombre y su conocimiento. Parecería, en más de un sentido, que las heridas que el Marqués de Sade infligió en los cuerpos resultaron mortales. Esos cuerpos que se abrían, que ofrecían sus huecos y sus más mínimos resquicios parecen haber alcanzado, en el placer y la violencia, la final destrucción de la naturaleza. Queda en su lugar un cuerpo inerte, cuerpo que no es sino la unión de fragmentos de muchos cuerpos esperando la chispa vital que le anime. Materia que no por ser muerta es simple, pues ofrece y revela sus secretos al mismo tiempo que interroga. Lo que Frankenstein pretende poner ante sí, luego de todo su paciente y elaborado ensamblaje, es un ser grandioso, muy por encima del resto de los mortales, pues ha vuelto del infranqueable silencio de la muerte, pero que se haya apenas un poco debajo de él: el hombre que lo trajo de vuelta a la vida.

Si todo es euforia en el momento de la preparación del cuerpo muerto que ha de volver a la vida es porque, según lo ve Frankenstein, en él se inaugura la consagración de un mundo nuevo. Representa la entrada definitiva de la luz sobre un mundo lleno de ignorancia. El ideal de progreso parece ver su victoria en la llegada de “la chispa vital”. Cuando la criatura se eleve, piensa Frankenstein, se alzará al mismo tiempo un mundo sin lugar para las sombras. El ser abre al fin los ojos. Está vivo. Pero su mirada no refleja aquello que el creador anhelaba, le resulta, muy por el contrario, una imagen terrible, la visión le hace retroceder con terror y perder el sentido para luego huir y dejar en completo abandono al recién creado. El dios creador ve su obra vital y el primer encuentro le produce tal horror que se ausenta de esa nueva vida, el padre contempla a su hijo y su endeble figura le produce repulsión. Pero, sobre todo, el hombre moderno, aquél que puso toda su confianza en el conocimiento, en un mundo ya no marcado por los dioses o la naturaleza sino por su propio ritmo, contempla la obra de sus manos sin poder siquiera soportar su imagen, pues en ella se halla la catástrofe. La experimentación, la ciencia no han podido calcular lo que la llegada de la criatura representa: la monstruosidad como producto del vínculo técnica-ciencia. La que parecía una conquista del hombre ante el más profundo de los misterios del mundo es ya una derrota sensible, pues las fuerzas que buscaba conocer y controlar (la vida y la muerte) se han desatado sobre él en la forma del monstruo. Si, como apunta Alberto

Constante,”... *La fe en el porvenir, su carácter emancipador del hombre, su culto a la razón, el dominio del hombre sobre la naturaleza y, sobre todo, el carácter lineal, ascendente y progresivo del proceso histórico en que lo viejo cede su paso a lo nuevo tal vez oculten una radical inseguridad en el hecho de su misma insistencia*”⁹¹, apenas en el umbral de lo que la técnica moderna pretende alcanzar, Mary Shelley lanza en su novela una interesante reflexión acerca de dichos alcances, cuestiona sus mecanismos, pues parece observar que...”*Los procedimientos se vuelven fines en sí mismos, escapando a todo control humano. La modernidad, partiendo con un paso ligero, ha cumplido muy bien su proyecto. El poder de lo racional se ha cambiado en poder bruto y se vuelve contra la racionalidad misma; el poder que se creía haber conquistado sobre todas las cosas se revela puro impoder*”⁹².

El monstruo contempla, desde la plancha que le ha servido de cuna, a su creador huir presa de un horror incalculable, no puede alcanzar su paso, mas sí sus sueños...

*(...) vi al desdichado, al miserable monstruo que había creado. Había levantado la cortina de la cama, y sus ojos, si es que se podían llamar ojos, estaban fijos en mí. Abrió las mandíbulas y emitió un sonido inarticulado, mientras un rictus arrugaba sus mejillas. Quizá dijo algo, pero no le oí; extendió la mano, probablemente para detenerme; pero yo le esquivé y eché a correr escaleras abajo.*⁹³

Este onírico enfrentamiento muestra lo que será la vida de los personajes: de un lado el terror ante lo hecho, del otro un grito aún incomprensible. Mary Shelley dará voz a ambos y, en un interesante juego narrativo, hará que las dos voces se mezclen, se confundan y sellen el destino de la otra voz.

EL ORIGEN DESDE EL FRAGMENTO

No únicamente el cuerpo de la criatura se compone de fragmentos, es, de hecho, el fragmento, una de las grandes constantes en la novela. Mary Shelley va a emplear una serie de recursos narrativos que le permiten dar voz tanto a Frankenstein como al monstruo. El fin es claro: que cada uno cuente su historia, o bien una versión de la misma y así, confrontar a los dos personajes, no solamente desde las escenas

⁹¹ Alberto Constante, *Op. Cit.* P. 89.

⁹² *Idem.*

⁹³ Mary Shelley, *Ibidem*, P. 75-76.

compartidas, sino en cuanto a su respectivo desarrollo vital. Para lograr este objetivo, la narración en primera persona es fundamental. Escribe Mary Poovey:

(...) Shelley's decision to divide the novel into a series of first person narrative instead of employing a single perspective, whether first-person or omniscient, has the effect of qualifying her judgement of egotism. Because she dramatizes in the monster –not in Frankenstein- the psychological consequences of imaginative self assertion, the reader is encouraged to participate not only in Frankenstein's desire for innate and natural benevolence but also in the agonizing repercussions of this misplaced optimism.⁹⁴

El optimismo de Frankenstein ciertamente cae ante el lector, pero no es su voz la que causa la caída, es la del monstruo, su voz apenas tangible y menos humana que es la prueba indudable del fracaso del deseo de progreso de Víctor Frankenstein. Constantemente se contrastan los primeros días de vida de cada personaje narrador; así mientras en sus primeras cartas, Robert Walton se muestra entusiasta y valeroso ante su empresa exploratoria, su tono cambia a uno de asombro ante el relato de Frankenstein y de horror en su encuentro con la criatura. Por su parte, Frankenstein va de la serenidad de sus primeros años en Ginebra, para luego desembocar en la euforia vivida ante su proyecto y finalizar con un gran horror y una angustia sensibles hasta el final del relato. Finalmente la criatura, que va a mostrar toda su angustia y sufrimiento ante el rechazo del mundo en el inicio de su relato, luego hablará con vehemencia al hacer a su creador la petición de una compañera, dar paso a su furia y finalizar con un tono comprensivo y resignado al final de la historia.

Ciertamente en la estructura dicha se encuentran muchos de los elementos reconocibles de la literatura gótica inglesa: la voz narrativa es múltiple e inmersa, es decir, hay relatos dentro de otros relatos (Walton escribe cartas a su hermana, Frankenstein cuenta a Walton su historia, la criatura a Frankenstein), los ambientes son en general oscuros y siniestros, hay abundantes referencias a la naturaleza que se muestra siempre en oposición a los actos humanos y como “cómplice” de los sucesos extraños acaecidos,

⁹⁴ Poovey, *Op. Cit.* 258.

La decisión de Shelley de dividir la novela en una serie de narraciones en primera persona en lugar de emplear una sola perspectiva, sea primera persona u omnisciente tiene el efecto de calificar su juicio acerca del egotismo. Esto debido a que dramatiza en el monstruo –no en Frankenstein- las consecuencias psicológicas de la autoaserción imaginativa, el lector es llevado a participar no sólo del deseo de Frankenstein de benevolencia innata y natural, sino también de las agonizantes repercusiones de su desubicado optimismo.

resaltan la nostalgia y la soledad como características fundamentales de los personajes principales. Sin embargo, el uso de dichos recursos en la novela de Mary Shelley difiere mucho del uso que dan sus antecesores. Así, mientras autores como Anne Radcliffe, Matthew Gregory Lewis y Horace Walpole generan ambientes ideales para un horror sobrenatural (o, al menos en apariencia sobrenatural)⁹⁵, basado en apariciones espectrales y leyendas, en donde los relatos entrecruzados pocas veces tienen relación con la historia central (en general, buscan aumentar tensión dramática), en *Frankenstein o el Moderno Prometeo* todos los recursos empleados sirven para acentuar el tema central de la monstruosidad venida de la mano del hombre. Ciertamente, Mary Shelley va a incluir relatos dentro de otros relatos, pero los mismos se contraponen unos a otros. Por ejemplo, en un pasaje en que Víctor Frankenstein habla de su infancia en Ginebra, afirma...

Durante varios años fui hijo único. Debido a lo unidos que estaban (sus padres), parecían extraer inagotable afecto de su verdadera mina de amor y derramarlo sobre mí. Las tiernas caricias de mi madre y la sonrisa benévola de mi padre, cuando me miraba, son mis primeros recuerdos. Yo era un juguete y su ídolo, y algo mejor; su hijo, la inocente e indefensa criatura que el cielo les había concedido, a la que criarían para el bien, y cuyo destino futuro podían encauzar hacia la felicidad o hacia la desdicha, según cumpliesen su deber para conmigo. Con esta profunda conciencia de lo que debían al ser que habían traído al mundo, junto con el activo espíritu de ternura que animaba a los dos es fácil imaginar que en cada hora de mi infancia recibí una lección de paciencia, de caridad y de autodomínio; y me guiaron con infinita dulzura, de modo que todo me parecía una sucesión inacabable de alegrías.⁹⁶

Imágenes que contrastan con los primeros momentos de vida del monstruo...

Era de noche cuando desperté; tenía frío, y medio me asusté instintivamente, por así decir, al verme tan solo. Antes de abandonar tu aposento, impulsado por una sensación de frío, me había cubierto con algunas ropas; pero eran insuficientes para protegerme del rocío de la noche. Me sentía pobre, desamparado, miserable, desdichado; no sabía ni podía distinguir nada; pero un sentimiento de dolor me invadió por completo; me senté y lloré.⁹⁷

⁹⁵ Cabe recordar que en muchas de las obras de la tradición gótica inglesa el suceso sobrenatural era explicado de manera mecanicista y simple, como ocurre en *Los Misterios de Udolpho*, de Anne Radcliffe. De hecho Radcliffe utilizaba dicha clase de resolución final como unos de sus recursos más frecuentes.

⁹⁶ Mary Shelley, *Ibidem*, P. 45-46.

⁹⁷ *Ibidem*, P. 130.

En estos fragmentos Mary Shelley logra confrontar a sus dos personajes desde sus respectivos orígenes. Así mientras por un lado, Víctor Frankenstein gozó de una infancia plena en cariño y alegrías, la criatura, por el contrario, se halla en la más completa soledad y sin ninguna clase de apoyo para enfrentar el mundo que se le muestra. El universo doméstico de Frankenstein, el evidente cariño de sus padres, la educación procurada son cosas a las que el monstruo, en su alteridad, no tiene acceso y sirven también para acentuar la falta de Frankenstein al abandonar a su creación, al, en su calidad de padre, como él mismo se nombra, negarle la posibilidad de contar con un entorno familiar en el cual desarrollarse con las herramientas adecuadas que le permitan integrarse al mundo. Abandono que no es producto de la simple cobardía, sino de un asombro ante lo creado y un profundo temor ante lo que dicha creación puede traer consigo.

Shelley va a mantener estas confrontaciones a lo largo de las dos narraciones. Ahí donde Frankenstein halla amistad, la criatura encontrará rechazo, ahí donde Frankenstein ve la posibilidad del amor, la criatura verá soledad tangible. Juego especular en que creador y criatura tan distintos e idénticos se funden y confunden sin dejar de moverse a ritmos distintos. De nuevo, Mary Shelley se separa del resto de sus contemporáneos pues, a partir de esta confrontación, o mejor dicho para sostenerla, da voz al monstruo. En la novela gótica, las apariciones, espectros y demás seres sobrenaturales, si bien ciertamente servían para ilustrar lo que los autores consideraban fundamental para comprender la condición humana (el amor, la traición, la virtud en contraposición al pecado, etc.), cierto es también que eran figuras silenciosas, más similares a los monstruosos vaticinios de la antigüedad, seres cuya presencia, a la vez que producía horror mostraba algo que permanecía oculto a los protagonistas. Pero el monstruo de Frankenstein abandona el incomprensible alarido para cobrar una voz casi humana, para pasar de la simple presencia a la presencia dominante, a la coherencia y al deseo de ser, allende su corporeidad. No será sino hasta la aparición de *Melmoth, el Errabundo* de Charles Robert Maturin o bien en las insoñaciones de Edgar Allan Poe que el ser monstruoso será la voz protagónica de su historia. Sin embargo, los propósitos del reverendo Maturin y los del oriundo de Boston son muy distintos de los de Mary Shelley. No, el monstruo se encuentra aún en el afuera, no es el demonio interior que tras su pacto lleva a cuestras el caballero Melmoth, ni es la sonora mas intangible forma de un corazón latiente bajo los tablones; el monstruo está en el mundo, le habita, no puede poseerlo ni integrarse a las formas que el resto de los que considera

sus iguales han planteado, pero está ahí, móvil, cambiante; en su rostro lo monstruoso moderno halla su sentido. Su cuerpo todo habla, desde el fragmento, desde, de nuevo, la naciente voz. Ni metáfora simple, ni llana alegoría, El monstruo es un rompimiento; desde la desmesura de sus formas se expresa el quiebre de la naturaleza, el tangible reto del hombre a su mortalidad. Desde la creciente claridad de su voz se expresa el deseo de pertenencia al mundo. Con ello, la ficción ni supera a la realidad ni se duerme frente a ella, se entreteje con ella... *La ficción es la trama de las relaciones establecidas, a través del discurso mismo, entre el que habla y aquello de lo que habla.*⁹⁸

EL MONSTRUO NO EXISTE.

El monstruo ha abandonado la plancha en la que se gestara su vida, nadie hay con él, con un movimiento más instintivo ante el frío que pudoroso, toma unas cuantas ropas. El rostro aún sin nombre de su creador no está ahí, ajeno a la escena que tiene lugar en el casi desolado laboratorio, ajeno también al resto de los hombres, Frankenstein dirige sus pasos hacia el centro de Ingolstadt...

*Morning, dismal and wet, at length dawned, and discovered to my sleepless and aching eyes the church of Ingolstadt, its white steeple and clock, which indicated the sixth hour. The porter opened the gates of court, which had that night been my asylum, and I issued into the streets, pacing them with quick steps, as if I sought to avoid wretch whom I feared every turning of the street would present to my view. I did not dare return to the apartment which I inhabited, but felt impelled to hurry on, although wetted by the rain, which poured from a black and comfortless sky.*⁹⁹

⁹⁸ Michel Foucault, *Entre Filosofía y Literatura*, Paidós, Madrid, 1999. P. 289.

⁹⁹ Mary Shelley, *Ibidem*, P. 35.

La mañana, solitaria y húmeda, clareó al fin y reveló a mis insomnes y doloridos ojos la iglesia de Ingolstadt, su blanco campanario y su reloj, que marcaba las seis. El portero abrió las puertas del patio que esa noche me había servido de asilo, y salí a las calles, recorriéndoles con paso veloz, como si tratará de evitar al desdichado con el que temía tropezarme en cada esquina. No me atrevía a volver al departamento que ocupaba, me sentía, por el contrario, impulsado a seguir huyendo, humedecido por la lluvia que caía de un cielo negro y lúgubre.

Significativo encuentro el de Frankenstein con la iglesia de Ingolstadt; el creador se esconde en su santuario ante la imagen de su obra recién culminada. El dios que temeroso de la vida que sus manos han moldeado, no se atreve a volver al mundo, al lugar en que el nuevo ser habita. Como si el negarle la mirada le fuera hacer desaparecer, el creador huye, encuentra a su amigo Clerval y ve en él la posibilidad de volver al mundo como era previo a su acto creador, podrá volver, cree, a su vida y a su prometida Elizabeth, mas no le abandona el claro temor del que es perseguido. El encuentro va a ocurrir, pero no sin que antes el monstruo enfrente en soledad el mundo. Aún no hay siquiera una imagen de sí mismo, no hay nada que le ubique en la recién obtenida existencia. El encuentro con la naturaleza es fundamental...

Several changes of day and night passed, and the orb of night had greatly lessened when I began to distinguish my sensations from each other. I gradually saw plainly the clear stream that supplied me with drink, and the trees that shaded me with their foliage. I was delighted when I first discovered that a pleasant sound, which often saluted my ears, proceeded from the throats of the little winged animals who had often intercepted the Light from my eyes. I began also to observe, with greater accuracy, the forms that surrounded me, and to perceive the boundaries of the radiant roof of Light which canopied me. Sometimes I tried to imitate the pleasant songs of the birds, but was unable. Sometimes I wished to Express my sensations in my own mode, but the uncouth and inarticulate sounds which broke from me frightened me into silence again.¹⁰⁰

La experiencia es lo único con lo que la criatura cuenta; el hambre, la necesidad de abrigo y demás sensaciones se ven satisfechas sólo a partir de dicha experiencia, es en ella que las cosas de su naturaleza y de la naturaleza toda se ven explicadas de manera simple, se ordenan y cobran sentido.¹⁰¹ Sin embargo el cubrir dichas necesidades no basta; la criatura nota que no es parte de la naturaleza, el hecho de que

¹⁰⁰ Mary Shelley, *Ibidem*, P. 69.

Pasaron varios días y noches, y el orbe nocturno había menguado ampliamente, cuando yo comencé a distinguir unas sensaciones de otras. Gradualmente, supe ver con claridad la cristalina corriente que me proporcionaba la bebida y los árboles que protegían con su follaje. Estaba fascinado al descubrir por primera vez que un sonido agradable, que a menudo encantaba mis oídos, provenía de las gargantas de los pequeños animales alados que frecuentemente interceptaban la luz de mis ojos. También comencé a observar, con gran precisión, las formas que me rodeaban, y a percibir los contornos del techo radiante de luz que me cubría como una bóveda. En ocasiones trataba de imitar los placenteros cantos de las aves, pero no podía. Y a veces, trataba de expresar mis sensaciones a mi modo, pero los toscos e inarticulados sonidos que salían de mí, me asustaban y me hacían enmudecer otra vez.

¹⁰¹ Todo ello en consonancia con las ideas de John Locke acerca de la experiencia, mismas que la autora conocía desde muy pequeña gracias a las reuniones entre miembros de la intelectualidad londinense tenían lugar en casa de su padre William Godwin.

su voz se aleja tanto de los sonidos que producen las aves, la incomprendible mas reveladora imagen de su reflejo en el espejo de agua, lo ubican como algo ajeno a todo lo que hay a su alrededor. Nuevamente enfatiza Mary Shelley la amplia capacidad de aprendizaje de que está dotada la criatura, pues, en esos primeros momentos de vida en el exterior, es capaz de reconocerse distinto, diferencia que le lleva a buscar seres que de alguna forma se asemejen a él y que le doten de una identidad.

Así, los encuentros con los hombres serán el elemento primordial en el desarrollo del monstruo, su paso por los territorios de la naturaleza es sólo un puente para llegar a dichos encuentros. La autora ubica al monstruo en situaciones muy distintas entre sí, pero unidas por un factor común: el rechazo. Ya sea al momento de su sola aparición o bien al demostrar su capacidad de diálogo, aquellos que enfrentan a la criatura, confirmarán su condición de extrañeza. La brevedad del primer descubrimiento de un ser humano es contundente. Todo, desde la visión de la cabaña, es nuevo para la criatura:

*I entered. And old man sat in it, near a fire, over which he was preparing his breakfast. He turned on hearing a noise; and, perceiving me, shrieked loudly, and, quitting the hut, ran across the fields with a speed of which his deformed form hardly appeared capable. His appearance, different from any I had ever before seen, and his flight, somewhat surprised me.*¹⁰²

En esta sencilla pero fuerte imagen quedan claras dos visiones, por un lado, la del viejo, cuya huida hace evidente el rechazo para con la alteridad del monstruo, la imposibilidad de acceder a aquello que se muestra ajeno desde su aparecer. De nuevo, queda fuera la posibilidad de pensar en el monstruo como un signo de la fatalidad, pues si bien su aparición es inesperada y causa sorpresa, ya no lo es en términos proféticos. No es una prueba a superar, no es un vaticinio, es presencia. Su cuerpo domina la escena, no se requiere más que las costuras que delatan su burdo ensamblaje para que el horror se haga presente, para que quede vedado todo acceso a lo que se encuentra más allá de dicho cuerpo. Pero, curiosamente, segunda visión, algo similar opera en la criatura, son las formas de viejo, su cuerpo, los que le sorprenden, nunca ha visto nada similar y, sin embargo, no trata de huir, se mantiene como un testigo emocional de la escena. Todo es parte de su aprendizaje, se delata nuevamente como el niño que

¹⁰² *Ibidem*, P. 70.

Entré. Dentro había un hombre viejo sentado cerca del fuego, en el cual se preparaba el desayuno. Al escuchar ruido volteó; y al verme soltó un fuerte alarido y salió huyendo de la cabaña con una velocidad de la cual su cuerpo no parecía capaz. Su apariencia, muy distinta a cualquiera que yo hubiese visto y la forma en que huyó, me dejaron sorprendido.

aprende a reconocer el mundo, su contexto todo. Este papel de la criatura se enfatiza en los capítulos posteriores, cuando el monstruo entra en contacto con los De Lacey, familia de campesinos a los cuales observa desde lejos y quienes, sin saberlo, se convierten no sólo en sus maestros sino en el reflejo viviente de sus deseos.

A partir de su distante y secreto contacto con los De Lacey, la criatura accederá a varias formas de conocimiento, expresión y convivencia que marcarán profundamente su existir y sus futuras acciones. La importancia de esta relación entre el silencioso monstruo y la familia de campesinos puede observarse en varios puntos:

1) *Signo y Semejanza.*

El monstruo, luego de su encuentro con el anciano de la cabaña, al descubrir a los De Lacey, se ha familiarizado, aunque sea levemente, con su forma, con la estructura de sus cuerpos y sus mecanismos más básicos. A sus ojos, las semejanzas están muy por encima de las diferencias, les va a concebir así, como sus iguales. Ni su estatura, ni sus múltiples costuras, en fin, su desmesura son impedimento para que la criatura se vea reflejada en los que observa, aunque es, ciertamente, un impedimento claro para acercarse a ellos. Opera nuevamente la semejanza, pero en un interesante giro, Mary Shelley plantea la noción de semejanza ya no únicamente para los hombres que se encuentran ante lo monstruoso, sino en una inversión de roles. Es el monstruo ahora quien accede a un enigma, es quien, reuniendo sus aún escasos conocimientos intenta ubicar aquello que, sin comprender del todo, contempla, los compara con los elementos vivientes de la naturaleza que ha conocido, descubriendo que de todo ese cálculo lo más cercano es él mismo.

El problema se vuelve más complejo al pensar en las Empíricas experiencias del monstruo, en el cómo ha reunido una serie de conocimientos que le permiten superar el reino de las semejanzas y ubicarse en el de los signos, y es que en estos aparece...

La certidumbre del enlace: un signo puede ser tan constante que se esté seguro de su fidelidad (así, la respiración señala la vida); pero puede ser también simplemente probable (como la palidez del embarazo). Ninguna de estas formas de enlace implica necesariamente la similitud; el signo natural mismo no lo exige: los gritos son signos espontáneos, pero no análogos, del miedo; o también, como dice Berkeley, las sensaciones visuales son signos del tacto instaurados por Dios y, sin embargo, no se le asemejan de manera

*alguna. Estas tres variables sustituyen a la semejanza para definir la eficacia del signo en el dominio de los conocimientos Empíricos.*¹⁰³

Así pues, todo lo ocurrido en la granja De Lacey es prueba indudable, para el monstruo, de que se encuentra entre sus iguales, ha distinguido, de entre todos los seres que pueblan el paisaje a aquellos entre los que cree poder habitar. La expresión “a imagen y semejanza” parece sonar ya como una sentencia definitiva, pues en donde Frankenstein puso todos los elementos para que su criatura se elevara por sobre el resto de las cosas y los seres con que coexiste, este, desde su soledad, se ubica en un punto en el cual no puede sino aspirar a aquello que el resto de los mortales desean, a formar parte de sus estructuras.

2) Nombre y Lenguaje.

Todo comienza con sonidos breves, mas articulados, cada sonido que los De Lacey emiten sirve para su convivencia, el monstruo presta atención, las voces cobran sentido conforme el tiempo pasa: *I discovered the names that were given to some of the most familiar objects of discourse: I learned and applied the words fire, milk, bread and wood.*¹⁰⁴ El nombrar las cosas le permite al monstruo integrarlas a su vida de forma amplia, con la palabra que les distingue unas de otras el monstruo las integra a su experiencia dotándolas de nuevos sentidos. Esto no ocurre sólo con las cosas, pronto los habitantes de la granja tienen una identidad individual, se distinguen: *I learned also the names of the cottagers themselves. The youth and his companion have each of them several names, but the old man had only one, which was father. The girl was called sister, or Agatha; and the youth Felix, brother or son.*¹⁰⁵ La criatura descubre dos rasgos vitales que su creador no le otorgó: el lenguaje y el nombre. La criatura aprende además, la distinción entre sexos, el crecimiento humano y el desarrollo y actividad de las sociedades. Es decir, aprende a reconocer los mecanismos que operan en las estructuras del mundo moderno.

¹⁰³ Michel Foucault, *Op. Cit.* P. 65.

¹⁰⁴ Mary Shelley, *Ibidem*, P. 75.

Aprendí los nombres que recibían algunos de los objetos más familiares en las conversaciones: Pude aprender y aplicar palabras como fuego, leche, pan y madera.

¹⁰⁵ *Idem.*

También conocí los nombres de todos los habitantes de la cabaña. El joven y su compañera tenían varios nombres, pero el anciano tenía sólo uno: Padre. A la joven la llamaban hermana, o Ágatha; y al joven Félix, hermano o hijo.

Al primero, al lenguaje, lo domina poco a poco, sobre todo a partir de llegada de Safie (la mujer extranjera enamorada de Félix), pues aprovecha el aprendizaje de ella para completar el propio. Pone atención a todos los detalles que conlleva el conocer la lengua aprendida y, desde ella el mundo circundante. Afirma Foucault:

Las cuatro teorías –de la proposición, de la articulación, de la designación y de la derivación- forman como los segmentos de un cuadrilátero. Se oponen de dos en dos y se apoyan de dos en dos. La articulación es lo que da contenido a la pura forma verbal, aun vacía, de la proposición; la llena, pero se opone a ella como una determinación que diferencia las cosas se opone a la atribución que las une. La teoría de la designación manifiesta el punto de vinculación de todas las formas nominales que recorta la articulación; pero se opone a esta, como la designación instantánea, gesticular, perpendicular se opone al recorte de las generalidades. La teoría de la derivación muestra el movimiento continuo de las palabras a partir de su origen, pero el deslizamiento por la superficie de la representación se opone al lazo único y estable que vincula una raíz con una representación. Por último, la derivación hace volver a la proposición, ya que sin ella la designación permanecería replegada sobre sí y no podría adquirir esta generalidad que autoriza un lazo de atribución; sin embargo, la derivación se efectúa de acuerdo con una figura espacial en tanto que la proposición se desarrolla según un orden sucesivo.¹⁰⁶

Si bien parece exagerado pensar que el escaso tiempo en que observa a los De Lacey es suficiente para que la criatura no sólo aprenda una lengua, sino que, de forma casi intuitiva, viva este cuadrilátero presentado por Foucault, cierto es que al permitirse la licencia, Mary Shelley logra que el monstruo, más allá de situaciones temporales, ubique ya todo su cuadro vital. Aprende no sólo palabras y lo que estas designan; aprende también gestos, expresiones, a distinguir situaciones y, sobre todo, los usos sociales y emotivos de dicho lenguaje. En todo ello se halla la representación de sus deseos. Al poder comprender las conversaciones que escucha, el monstruo trata, siempre desde la distancia, de hacerse partícipe de las formas de vida de la granja: salva la cosecha, corta leña y la deja en la entrada de la cabaña y, más importante, se establecen los que va a tomar como signos reguladores de su vida. Se conmueve ante los sucesos de la vida de los De Lacey, comparte sus pesares, lamenta las situaciones que les aquejan y comparte sus alegrías: *I learned, from the social life which it*

¹⁰⁶ Michel Foucault, *Op. Cit*, P. 121.

*developed, to admire their virtues, and to deprecate the vices of mankind.*¹⁰⁷ Y de todo ello, elabora juicios, se genera incluso, nociones de bien y mal: *As yet I looked upon crime as a distant evil; benevolence and generosity were ever present before me, inciting within me a desire to become an actor in the busy escene where so many admirables qualities were called forth and displayed.*¹⁰⁸ Es decir, ve para sí mismo una forma integrarse a un grupo social a partir del recién obtenido conocimiento, las funciones que el monstruo ve en la lengua se disparan:

*La lengua no solamente es, por definición un fenómeno social; es de entre todas las instituciones sociales la que nos acerca más a los orígenes de la sociedad por ser la más instintiva, la más tradicional, en fin, la que más fuertemente se impone a los individuos.*¹⁰⁹

El lenguaje se vuelve así, más que una herramienta, un dispositivo a partir del cual el monstruo cree poder hallar al fin lugar entre los habitantes de la cabaña. Cree que, a través de sus capacidades recién obtenidas, puede hacer que le acepten sin importar su aspecto físico. La decisión de acercarse al ciego patriarca parece la más inteligente en tanto que, al no verlo, podrá advertir al resto de su familia acerca de las nobles intenciones de la criatura. Pese a que el ciego anciano se muestra comprensivo ante su interlocutor en un inicio, el final de la escena demuestra algo muy distinto a las prefiguraciones del monstruo:

*Great God! Exclaimed the old man, `who are you?`
At that instant the cottage door was open, and Felix, Safie and Agatha entered. Who can describe their horror and consternation on beholding me? Agatha fainted; and Safie, unable to attend to her friend, rushed out of the cottage. Felix darted forward, and with supernatural force tore me from his father, to whose knees I clung: in a transport of fury, he dashed me to the ground, and struck me violently with a stick. I could have torn him limb from limb, as the lion rends the antelope. But my heart sunk within me as with bitter sickness, and I refrained. I saw him on the point of repeating his blow, when, overcome by pain and anguish, I quitted the cottage, and in a general tumult scaped unperceived to my hovel.*¹¹⁰

¹⁰⁷ Mary Shelley, *Ibidem*, P. 85.

Aprendí, gracias a la vida social que ahí tenía lugar, a admirar sus virtudes y a reprobar los vicios de la humanidad.

¹⁰⁸ *Idem*,

¹⁰⁹ Charles Bally. *El lenguaje y la vida*. Losada, Buenos Aires 1972. Pag 183.

¹¹⁰ Mary Shelley, *Ibidem*, P. 91.

¡Dios Santo! –exclamó el viejo- ¿Quién eres tú?

En ese instante se abrió la puerta de la cabaña. Félix, Safie y Ágatha entraron. ¿Cómo describir el horror y la consternación que mostraron al verme? Ágatha se desmayó; y Safie, incapaz de atender a su amiga, salió corriendo de la cabaña. Félix avanzó hacia mí y, con fuerza sobrenatural, me apartó de su padre, a cuyas rodillas me aferraba: en un ataque de furia, me arrojó al suelo y me golpeó violentamente con una

Destaca primeramente el hecho de que el monstruo ni siquiera puede responder a la pregunta del viejo acerca de su identidad. No lo sabe, no le ha sido otorgado un nombre que lo coloque en el mundo así como ocurre con el resto de las cosas y los seres que ha observado. Lo único que queda manifiesto es su cuerpo cubierto por el velo de su alteridad. Es el nombre uno de los dos eslabones que lo mantienen fuera del mundo al que tanto desea pertenecer. De hecho, es incapaz siquiera de nombrarse a sí mismo, de asimilarse como algo perteneciente al mundo. Doble estrategia planteada por Mary Shelley, por un lado, el nombre y el aspecto físico hacen que el monstruo se mantenga ajeno al mundo. Por el otro, sus capacidades, su dominio del lenguaje y sus emociones siempre en un punto tan alto que parecen poder ubicarlo en los terrenos de lo humano. Así el monstruo moderno transita sobre una delgada línea que no le permite pertenecer a ninguno de los dos mundos, ni el de lo maravilloso, ni el de lo humano. Parece pues como si su existencia se desvaneciera. El horror que su presencia generaba desaparece junto con su imagen que se borra en el horizonte, la alteridad que tan terrible e impronunciable lo hace a la vista, lo va a convertir en un ser anónimo, inexistente en sus futuras acciones. Y es que, parecería, que nombrar al monstruo es darle plenitud de fuerzas, hacerlo ya no simplemente aparecer, sino obtener carta de identidad completa; por el contrario, mantenerlo en el silencio, en la lejanía, se presenta como un sinónimo de negación, de eliminación. Desde que Frankenstein huye del laboratorio con la esperanza de que la forma de vida que anima al monstruo se extinga, así también todos los que le enfrentan, lo verán partir y desaparecer sin tratar de seguirlo o confrontarlo.

3) El origen en palabras.

Junto con la capacidad de hablar, el monstruo desarrolla la habilidad de leer. Son tres los libros a los que tiene acceso y los cuales capturarán de formas distintas sus pensamientos y sus emociones: *Las desventuras del joven Werther* de Goethe, *Vidas* de Plutarco y *El Paraíso perdido* de John Milton. Además, entre sus ropas va a hallar el diario en que Victor Frankenstein relata los pormenores de la creación del monstruo.

vara. Pude haberlo hecho pedazos, así como el león destroza al antlope, pero mi corazón se sumió en una oscura amargura y me contuve. Lo miré justo en el momento en que se preparaba para reanudar su ataque cuando, devorado por el dolor y la angustia, salí de la cabaña y, en medio del tumulto, fui a esconderme en el cobertizo.

Del primero extrae una importante reflexión acerca de su propia condición, de su soledad, se identifica con Werther en cuanto a sus sentimientos y los acontecimientos que rodean su existencia. La noción de la muerte se presenta a la criatura por primera vez en una forma trascendente. De hecho, “sin saber por qué”, llora la muerte del personaje. Aparece también, el primer momento en que el monstruo dibuja una imagen de sí mismo y se plantea dudas acerca de su origen: *My person was hideous, and my stature gigantic: what did this mean? Who was I? What was I? Whence did I come? What was my destination? These questions continually recurred, but I was unable to solve them.*¹¹¹

Algo muy distinto lee en Plutarco, pues a partir de su lectura, juzga los actos “grandiosos” de la historia del hombre, además de concebir el mundo en su sentido físico y territorial. La experiencia del monstruo, a partir de este punto, ya no depende únicamente de la supervivencia y lo aprendido de la observación, sino que le permite generar una imagen del mundo más allá de lo que los sentidos le presentan. Lo confiesa, su experiencia es poca, pero al desatarse su imaginación lo más inalcanzable, lo sublime, parafraseando a Kant, cobra sentido y validez.

Finalmente, el monstruo va a ver un profundo reflejo de sí mismo y de su creador en *El Paraíso perdido*.¹¹² De hecho confiesa: *it moved every feeling of wonder and awe, that the Picture of an omnipotent God warring with his creatures was capable of exciting.*¹¹³ Y en esa reflexión se encuentra justamente lo que ha de ocurrir entre Víctor Frankenstein y el monstruo. Sólo que en este caso el Dios omnipotente cede su lugar al hombre moderno, confiado de su noción de progreso y la criatura creada es desplazada por la grotesca imagen de la monstruosa prole.

Todo lo que el monstruo lee como real en estos textos junto con lo aprendido en su vigilancia de los De Lacey conforman el núcleo de conocimientos del monstruo, con ellos se abre paso en el mundo, desde ellos, también es desde ellos que ve el peso de lo aprendido, descubre lo que Goya supo plantear en imágenes: *El sueño de la razón*

¹¹¹ Mary Shelley, *Ibidem*, P. 85.

Mi figura era grotesca y mi estatura gigantesca: ¿Qué significaba esto? ¿Quién era? ¿Qué era? ¿De dónde había venido? ¿Cuál era mi destino? Eran dudas que frecuentemente me aquejaban, pero era incapaz de resolverlas.

¹¹² No es casual que, de hecho, sea un fragmento de esta obra la que Mary Shelley usa como epígrafe a su novela: *Did I request thee, Maker, from my clay/ to mould me man? Did I solicit thee/ from the darkness to promote me. (¿Acaso te pedí, creador, que de la arcilla hombre me moldearas?/ ¿o te solicité que de las tinieblas me extrajeras?*

¹¹³ Mary Shelley, *Ibidem*, P. 87.

Sacudió cada sentimiento de asombro y temor que podía despertar la imagen de un Dios omnipotente en guerra con sus criaturas.

produce monstruos, y de la mano de ese sueño, el silencioso recordatorio de la mortalidad... *Of what a strange nature is knowledge! It clings to the mind, when it has once siezed on it, like a lichen on the rock. I wished sometimes to shake off all thought and feeling; but I learned that there was but one means to overcome the sensation of pain, and that was death.*¹¹⁴ Y todo se ve de pronto entrecruzado con la lectura del diario que relata su origen. Despierta en él un odio no sólo hacia su imagen antinatural, sino ante su creador; aprende su nombre y con ello despierta por primera vez su ira. A partir de ahí toda la concepción del monstruo se vuelve compleja, y es que, a pesar de su cuerpo informe, se han generado en su interior, pensamientos y sentimientos propios de los hombres. Ante el rechazo y luego de saber acerca de su creador y su ubicación, las acciones del monstruo se transforman completamente. El monstruo sensible y que procura ser virtuoso queda en segundo término y queda en su lugar el monstruo criminal (Cabe recordar que, de hecho, Foucault ve en la literatura gótica inglesa el inicio de la noción del monstruo criminal).

Típicamente, esta transformación ha sido analizada desde la perspectiva de que las acciones del monstruo pasan de ser nobles y “buenas” a malas debido a sus circunstancias y al constante rechazo de los hombres, empezando por aquél que lo creó. Se toman como referencia central las palabras pronunciadas por el monstruo ya cerca del final del texto, donde afirma: *Once I falsely hoped to meet with beings, who, pardoning my outward form, would love me for the excellent qualities which I was capable of bringing forth.*¹¹⁵ Pero cabe la posibilidad de hallar otros caminos y es que la narrativa de Mary Shelley, las elocuentes formas de expresión que otorga a sus personajes, la casi operística forma de delatar los sufrimiento y demás emociones hace salta a los lectores de un punto a otro. Tan se puede ser participe de la euforia creadora de Víctor Frankenstein o bien sentir un profundo odio ante su abandono de la criatura; así como es posible conmoverse en extremo con los relatos de las desdichas de la criatura sin dejar de sentir disgusto ante los homicidio cometidos por esta. Es posible entonces pensar que los propósitos de Mary Shelley no son juzgar como buenos o malos (eso lo deja a los propios personajes quienes, mientras se persiguen el uno al otro, se

¹¹⁴ *Ibidem*, P. 81.

De qué extraña naturaleza está hecha el conocimiento! Se aferra a la mente, cuando esta se ha ajustado a él, como el líquen a la roca; A veces desee poder librarme de todo pensamiento y sentimiento; pero descubrí que no había sino una forma de superar la sensación de dolor: la muerte.

¹¹⁵ *Ibidem*, P. 154.

Alguna vez soñé falsamente con encontrarme con seres que, perdonando mi terrible apariencia, me amarían por las excelentes cualidades que era capaz de mostrar.

acosan también a sí mismo desde las culpas cargadas por sus acciones), sino que plantea el actuar más allá de un sentido moral. Y es que según lo ve Foucault:

Para el pensamiento moderno no hay moral posible; pues, a partir del siglo XIX, el pensamiento “salió” ya de sí mismo en su propio ser, ya no es teoría; desde el momento en que piensa, bendice o reconcilia, acerca o aleja, rompe, disocia, anuda o reanuda no puede abstenerse de liberar y sojuzgar. Antes aun de prescribir, de esbozar un futuro, de decir lo que hay que hacer, antes aun de exhortar o sólo de dar alerta, el pensamiento, al ras de su existencia, de su forma más matinal, es en sí mismo una acción –un acto peligroso.¹¹⁶

Tanto creador como criatura actúan y sus acciones son “actos peligrosos” en todo sentido: los motivos que conducen a Frankenstein a su empresa, las acciones del monstruo para con los De Lacey (incluso la aventura polar que emprende Robert Walton), constituyen un actuar por encima de un pensamiento moral, de juicios de “bueno” o “malo”. De hecho todos los personajes hablan de sus acciones, las ponen en claro frente a sus interlocutores, constituyen el núcleo de sus relatos y la razón de sus pesares. Desde la primera vez que Frankenstein se ve cara a cara con su creación se han penetrado el uno al otro, en la persecución que tiene lugar a lo largo de la segunda mitad de la novela, ambos se cazan a sí mismos en el otro... *el pensamiento moderno avanza en la que lo Otro del hombre debe convertirse en lo Mismo que él.¹¹⁷*

Ese es justamente el monstruo moderno, el que una vez que no pudo encontrar un origen en los territorios de lo sobrenatural, cuyo origen no puede rastrearse en la unión de dioses y mortales u otras entidades; pero que tampoco es una aberración natural, que es imposible de clasificar como los especímenes de la zoología Paréana, se ha mudado al hombre, más tampoco en la forma de los demonios y pecados multiformes que acosaron a los hombres luego del medioevo; el monstruo moderno, en fin, es el producto de las manos humanas, de su concepción del mundo todo. Aún se muestra desde lo exterior, desde una forma de Otredad que no es sino lo mismo, como si el reflejo de Narciso cobrara vida y sus facciones se deformaran ante el todavía batiente ritmo de agua del que se componen.

El monstruo comienza por destruir, de a poco, el universo doméstico de Frankenstein; comienza de manera nada azarosa, asesinando a William, hermano menor de Víctor. Es decir, comienza desde la inocencia. Apenas el niño ha pronunciado el

¹¹⁶ Michel Foucault, *Ibidem*, P. 319.

¹¹⁷ *Idem*.

apellido Frankenstein, la criatura a vislumbrado en el joven rostro el motivo de su desgracia, la felicidad que le ha sido negada. En un rasgo de siniestro ingenio hace que culpen y ejecuten del asesinato a Justine, joven que no sólo hacia las veces de la niñera de William, sino que, en su juventud e inocencia, representaba una de las figuras que representan las nociones de amistad, lealtad y pureza para Frankenstein. Pero delatar a la criatura significaría delatarse a sí mismo, revelar que él es el causante del ser que ha cometido tales crímenes, por lo tanto, el claro culpable en tanto que el criminal es un ser artificial. El monstruo se mantiene así, oculto, inexistente, actúa de manera secreta condenando a su creador a la miseria. La constante se mantiene, el monstruo deja a Frankenstein sin su amigo Clerval, sin su padre y sin Ernest, en un punto, ya ni siquiera debe dar el golpe final, los personajes caen a causa del dolor de sus desgracias. Lo que arrebató la criatura a Frankenstein, de nuevo, es aquello que le han negado. Su cuerpo ha cambiado, es ahora un cuerpo que se constituye como forma de poder, se impone a los que le observan, a diferencia de los anteriores encuentros, ahora todo el que contempla al monstruo pierde la vida. Monstruosidad liberada, contradice los valores que consideraba importantes, las virtudes que tanto deseaba mantener han sido violentamente desplazadas. Son ahora las diferencias las que dirigen su actuar: el cuerpo rechazado, el rostro imposible de observar, y sin embargo aún tan igual al de aquellos que destruye. Ahí donde había buscado aceptación, busca ahora acentuar su papel de ser liminal, diferente, es la irrupción de lo desconocido. La chispa de la vida que lo animara, que lo sacara de los despojos de las morgues y las tumbas se invierte, la muerte es su nueva faceta. Esa es la fractura que se genera a partir del monstruo moderno, su irrupción en el cotidiano, su quiebre de la naturaleza...

(...)el monstruo es, en cierto modo, la forma espontánea, la forma brutal, pero, por consiguiente, la forma natural de la contranaturalidad. Es el modelo en aumento, la forma desplegada por los juegos de la naturaleza misma en todas las irregularidades posibles. Y en ese sentido, podemos decir que el monstruo es el gran modelo de todas las pequeñas diferencias. Es el principio de inteligibilidad de todas las formas –que circulan como dinero suelto- de la anomalía.¹¹⁸

Es justamente en ese sentido que actúa el monstruo: su cuerpo lo tiene más allá de los límites físicos, le margina además de la dinámica social y sus crímenes lo ubican fuera del marco legal. Frankenstein busca la ayuda de las autoridades ginebrinas para

¹¹⁸ Michel Foucault, *Op. Cit.* P. 62.

dar cacería al monstruo. A pesar de nunca haberle visto, acceden a ayudar a Frankenstein. El monstruo se convierte en un excluido ya en todos los niveles.

Pero el crimen mayor, el que más aqueja a Frankenstein y es, a su vez, la mayor transgresión desde la perspectiva del monstruo: el asesinato de Elizabeth. Ante la negativa de su Frankenstein para culminar la creación de una compañera femenina, idéntica a él, el monstruo amenaza... *It is well. I go; but remember, I shall be with you in your wedding night.*¹¹⁹ Y es que en toda su formación y en los que había atestiguado con los De Lacey, es el amor el sentimiento que se ubicaba más alto. Destruir ese amor, irrumpir en el lecho de bodas de su creador era aniquilar en él toda forma de vida.

LA COSTILLA INFÉRTIL.

Una compañera. Es la petición del monstruo a Frankenstein. Así como a Adán le fue concedida una compañera con la cual compartir el paraíso terrenal, el monstruo desea compartir su mundo de soledad con alguien en verdad igual a él. La criatura promete a Frankenstein que en cuanto haya terminado su nueva obra él y la “monstrusa Eva” se retirarán a algún lugar lejos de todo contacto humano. En principio Frankenstein accede con la esperanza de que la creación del nuevo ser represente el final de sus tribulaciones. Sin embargo decide no culminar su obra pues imagina:

Even if they were to leave Europe, and inhabit the deserts of the new world, yet one of the first results of those sympathies for which the daemon thirsted would be children, and a race of devils would be propagated upon the earth, who might make the very existence of the species of man a condition precarious and full of terror. Had I a right, for my own benefit, to inflict this curse upon everlasting generations?¹²⁰

Lo que fuera antes un sueño de progreso para Frankenstein, es ahora una maldición. El temor de una raza de monstruos se apodera de él. Esa misma raza que, al momento de lanzarse a la creación del monstruo originario, imaginaba le estaría agradecida y cuyo amor demandaría, luce ya como algo lejano. Lo que el monstruo es

¹¹⁹ Mary Shelley, *ibidem*, P. 116.

Está bien, me iré; pero recuerda, estaré contigo en tu noche de bodas.

¹²⁰ *Ibidem*, P. 114.

Aún si dejaban Europa y fueran a vivir a los desiertos del nuevo mundo, uno de los primeros resultados de tales afectos que tanto deseaba el demonio serían los hijos, una raza de demonios plagaría la tierra y llevaría a la especie humana a una existencia precaria y llena de horror. Tenía yo el derecho, en mi propio beneficio, de infligir esta maldición en las generaciones por venir.

ahora está lejos de la grandiosidad, su acercamiento a la condición humana, a sus formas de vida y deseos por lo menos, ha cortado toda posibilidad de verle como un avance, como un paso adelante en las metas que se había fijado. Además, hay nuevamente una inversión de papeles, pues en esta confrontación, el monstruo ya no es el ser torpe y débil que posó sus ojos aguanosos sobre su creador, es ahora una imagen fuerte. De nuevo en concordancia con el hombre y el demonio miltonianos, la criatura se enfrenta al que le dio la vida...

*Slave, I before reason with you, but you have proved yourself unworthy of my condescension. Remember that I have power, you believe yourself miserable, but I can make you so wretched that the light of day will be hateful to you. You are my creator, but I am your master; -obey!*¹²¹

Inversión de papeles que ilustra un juego de poder en el que ambos personajes han entrado. Uno cree tener la fuerza para obligar la creación de el monstruo femenino, el otro renuncia a sabiendas que sólo el tiene la forma de traer a la vida a cuerpos inanimados. De nuevo juego especular, monstruo y creador son consumidos por sus ansias, por sus deseos, carecen exactamente de lo mismo y recorren el mundo en completa soledad. La culminación de la segunda criatura pasa entonces a ser una narración secundaria¹²², es el pretexto para lo que en realidad se opera en el desenlace de la novela. Ambos lo han perdido todo, no queda espacio sino para el enfrentamiento entre uno y otro. La persecución llega hasta los rincones más inexplorados de mundo. Es el la frialdad del polo, en las cimas más inalcanzables que todo concluye a la vez que inicia.

¹²¹ *Ibidem*, P. 116.

Esclavo, ya traté de razonar contigo, pero has probado ser indigno de mi compasión. Recuerda que tengo poder, crees que eres miserable, pero yo puedo hacerte tan desdichado que la luz del sol te resultará odiosa. Tú eres mi creador, pero yo soy tu amo. ¡Obedece!

¹²² Aunque cabe señalar que en posteriores visiones acerca del mito de Frankenstein, muchos autores tanto de la literatura y el cine han imaginado a la monstruosa Eva cobrando vida. Kenneth Brannagh, por ejemplo, en su versión cinematográfica a la novea de Shelley, la ve volver a la vida con el rostro de Elizabeth, sólo para inmolarse ante la terrible visión de sí misma. Villiers De L'isle-Adam en una interesante vuelta de tuerca plantea en su visión de un mundo consumido pr el avance industrial a *La Eva Futura*.

CONCLUSIONES:

DE PIRAS FUNERARIAS Y OTRAS FORMAS DE PROPAGAR EL FUEGO.

Robert Walton escucha el relato de un desfalleciente Víctor Frankenstein; junto con sus fuerzas menguantes cae también la luz, la tormenta de nieve afuera es fuerte, es como si la luz muriese devorada por sí misma. El escenario creado por Shelley para el desenlace es inmejorable. En él se refleja lo que son Víctor Frankenstein y el monstruo, además de que sus figuras se unen a la del marino Walton. Se enfatiza la soledad de todos los personajes, cada uno consumido por sus deseos que, sin saberlo, son los mismos. Walton ve expirar a Frankenstein y acto seguido a la criatura entrar y postrarse junto a su muerto creador. Primero deseoso de destruir al causante de las desgracias del recién fallecido Frankenstein, Walton se acerca con determinación, pero luego de escuchar las elocuentes palabras del monstruo su actitud cambia. Se convierte en un silente escucha...

But it is true that I am a wretch. I have murdered the lovely and the helpless. I have strangled the innocent as they slept, and grasped to death his throat who never injured me or any other living thing. I have devoted my creator, the select specimen of all that is worthy of love and admiration among men, to misery; i have pursued him even to that irremediable ruin. There he lies, white and cold in death. You hate me; but your abhorrence cannot equal that with which I regard myself. I look on the hands which executed the deed; I think on the Heart in which the imagination of it was conceived, and long for the moment when they will meet my eyes, when it will haunt my thoughts, no more.¹²²

Una vez agotada la vida de Frankenstein, la del monstruo pierde sentido. Ya ha conseguido vengarse del que considera causante de su mayor desgracia: su propia vida. En una muestra final de sus rasgos “humanos”, la criatura elabora su confesión. Si hubiese dado alcance a Frankenstein antes de que este abordara el barco del explorador, ambos hubiesen quedado anónimos, y es que los testigos todos de su historia estaban muertos ya. Mary Shelley parece dar aquí dos funciones esenciales a esta confesión: por

¹²² *Ibidem*, P. 155.

Pero es cierto que soy un desdichado. He asesinado a seres bellos e indefensos, estrangulado inocentes mientras dormían. He apretado hasta la muerte la garganta de quien no me había hecho ningún daño ni a mí ni a ningún otro ser viviente. He arrastrado a mi creador, el ejemplo ideal de cuantos son dignos del amor y la admiración del resto de los hombres, a la miseria. Yace ahí, con la blancura y la frialdad de la muerte. Tú me odias; pero tu odio no se compara con aquél que siento ante mí mismo. Miro estas manos que ejecutaron los crímenes; pienso en el corazón en cuya imaginación fueron creadas, y ansío llegue el momento en que mis ojos no vean mis manos nunca más, cuando mis pensamientos dejen de verse acosados.

un lado hace que ambas perspectivas (la del monstruo y la de Frankenstein) se entrecrucen por última vez a partir de Walton. En lo emotivo tanto creador como criatura tienen fuerza absoluta en el desenlace, Walton los escucha a los dos, e igualmente a los dos ve perder la vida. De lo cual surge la segunda función: el narrador testigo, el que da voz y sentido a la historia por haberla sobrevivido. Walton cumple el mismo papel que el Ismael de Melville en *Moby Dick*. Es él, por lo tanto, quien pronuncia las breves y finales palabras del texto luego de la despedida del monstruo. No emite en este final ninguna clase de juicio, fiel al estilo de toda la novela, se limita a describir lo ocurrido con especial detalle en las atmósferas y las sensaciones. Ni siquiera se sabe si luego de lo que atestigua continúa su exploración o bien decide seguir el consejo que Frankenstein da al encontrarse por primera vez y abandona su audaz proyecto de encontrar nuevas rutas a través del polo. No, si permanece en la escena es para dar salida a la voz final del monstruo...

*I shall die, and what I now feel be no longer felt. Soon this burning miseries will be extinct. I shall ascend my funeral pile triumphantly, and exult in the agony of torturing flames. The Light of that conflagration will fade away; my ashes will be swept into the sea by the winds. My spirit will sleep in peace; or if it thinks, it will not surely think thus. Farewell. He sprung from the cabin-window, as he said this, upon the ice-raft which lay closet he vessel. He was soon borne away by the waves, and lost in the darkness and distance.*¹²³

Nuevamente Mary Shelley hace que el monstruo se pierda en la distancia como una sombra, anónimo y silencioso. Si era el reflejo de aquél que le había otorgado la vida, en su muerte menguarían también todas sus energías. El final queda abierto, mas no en la forma en que la han imaginado Brian Aldiss, Mike Resnik u otros autores contemporáneos. Es decir, lejos parece estar Mary Shelley de dejar abierta la posibilidad de que el monstruo haya renunciado a la muerte, que hubiese decidido no extinguir su vida y simplemente retirarse del mundo de los hombres. Por el contrario, da a las palabras del monstruo un sentido definitivo. Por ejemplo, en la oración: *or if it thinks, it will not surely think thus*, arrastra a la oscuridad el pensamiento de

¹²³ *Ibidem*, P.156.

He de morir y lo que ahora siento no se sentirá ya más. Pronto estas ardientes miserias se apagarán. Subiré triunfalmente a mi pira funeraria, y me deleitaré en la agonía de las torturantes llamas. La luz de esa hoguera desaparecerá y el viento arrastrará mis cenizas al mar. Mi espíritu dormirá en paz; si piensa, ya no lo hará igual. Adiós.

Dicho esto, saltó veloz por la ventana de la cabina hacia un témpano que había junto a la nave. Pronto las olas se lo llevaron perdiéndolo en la oscuridad y la distancia.

Frankenstein, la chispa vital al fin se ha extinguido. El final abierto que da Shelley a su novela habla más de las múltiples posibilidades de lectura que hay acerca de la condición humana en la modernidad en relación con la figura monstruosa. El fuego prometeico que trajo la vida ha hecho también arder la pira que lleva a la criatura a su final mas no sin dejar saltar una leve brasa que logre iniciar el incendio. En un enorme acierto por parte del director Kenneth Brannagh, cuando Walton interroga a la criatura acerca de su identidad, responde: “El nunca me dio un nombre”. El monstruo permanece innombrable pero contundente. Es gracias a la cinta de James Whale que la criatura va ser confundida con el creador, va a cargar su nombre y va a dar una imagen visual que ha sobrevivido al paso de los años. Si bien dicha confusión proviene de un error, es muy acertada, y es que, se ha dicho ya, el monstruo moderno es un juego especular del hombre. Aunque hable desde la exterioridad, desde la Otredad, su fundamento y razón de existencia se encuentra en el ser del hombre mismo, en sus afanes y concepciones del mundo que tan le liberan como lo confrontan y amenazan. Otredad que es algo distinto al hombre y sin embargo es exactamente su igual. He ahí la gran tragedia de Víctor Frankenstein, pues, donde quiso poner un ser que se elevara por sobre el común de los mortales, cuyo origen fundado en el reto a las dos más intrigantes fuerzas de la naturaleza representaba justamente la posibilidad de colocarse por encima de ella, de dominarla toda; queda un ser que aspira exactamente a lo mismo, que a pesar de que su cuerpo ha violentado las nociones de medida y normalidad, sus deseos no se separan de las estructuras conocidas (el círculo doméstico, el afecto, el amor y la pertenencia). En un mundo que a través de las ciencias y otras formas de conocimiento ha dejado de dar cabida a lo sobrenatural y donde la deformidad física puede ser explicada y deja de ser vista como una aberración y signo de maldad; mundo en el que, en fin, el ser humano se vislumbra con un destino luminoso, la figura se muda justamente al interior de esos hombres. Desde ahí proyecta todas sus elegías

No es casual que luego de la aparición de Frankenstein el monstruo haya, por un lado, renunciado a su alteridad exterior. Aparece la figura del doble: *William Wilson* y muchos otros relatos de Edgar Allan Poe, *El extraño caso del Dr. Jekyll y el Señor Hyde* de Robert Louis Stevenson y muchas otras obras de la ficción literaria y de otros campos de las artes son prueba de que la monstruosidad moderna más que acercarse a la condición humana, la habitan. Y no sólo en la ficción, la aparición de Jack el Destripador en la Inglaterra victoriana cambio por completo las perspectivas existentes acerca del mundo civilizado. Las formas de concebir los avances tecnológicos también

hablan de esta coyuntura, pues desde los usos militares y hasta los más domésticos se habla de tecnologías inteligentes que traten de igualar y suplir alguno o muchos de los actos humanos. Si bien el metal, el silicio, los chips, etcétera componen el cuerpo de la maquinaria tecnológica, sus formas no son sino reflejos de dicho actuar humano. Pero también, por otra parte, si el cuerpo monstruoso ha abandonado la alteridad es para ubicarse en los terrenos de la inestabilidad. Sus cuerpo cambian en ritmos ya no acelerados sino irreconocibles, impensables. En la inestabilidad, afirma Calabrese: (...) *la informidad de la cosa produce un fenómeno de suspensión y neutralización, desde el momento que no se trata ni de un ser conforme ni de un ser deforme.*¹²⁴ Así pues, los nuevos cuerpos monstruosos se caracterizan por la asimetría y la informidad más que por deformidad. Es, podría decirse, como si los fragmentos seleccionados por Frankenstein quedarán dispersos e irreconocibles, imposibles de ensamblar, y sin embargo, vivos. Calabrese usa como el gran ejemplo del monstruo informe a *La cosa* de la cinta homónima de John Carpenter, y es que, piensa:

*El cambio es tan radical que Carpenter debe haber estudiado a fondo, quizá pensando también el modo más brillante para representar el mismo fenómeno lingüístico de su nombre. Entre todas las palabras utilizables elige precisamente la que significa lo no-definido por excelencia: <<la cosa>>, quitándole también aquellas especificaciones que el original¹²⁵ mantenían vaguedad, pero no lo incierto absoluto.*¹²⁶

La estrategia usada por Carpenter es aquella misma que usara Mary Shelley en su novela, la negación a otorgarle nombre al monstruo, lo mantiene como algo incierto, en consonancia con su estructura física. En este quiebre monstruo pierde su forma y nombre de la misma forma en que el hombre todo se ha dejado de concebir a sí mismo y a su pensamiento como una estructura inestable.

Pero también con estas nociones de la figura monstruosa llegan imágenes que les reducen y banalizan. El monstruo, de nuevo Foucault, comienza un proceso de normalización, se vuelve aceptable y en más de un sentido, bueno. El monstruo se ha convertido en un ser que puede transitar tanto en los límites así como al interior de las estructuras del mundo. Abundan en diversas manifestaciones culturales ejemplos de monstruos que, si bien mantienen una alteridad o una informidad, mantienen rasgos

¹²⁴ Omar Calabrese, *Op. Cit.* P. 112.

¹²⁵ Calabrese se refiere a la cinta *La Cosa del otro mundo*, en la cual Carpenter basa su película.

¹²⁶ *Idem.*

humanizados y que apelan siempre a la “claridad de sentimientos”. El monstruo es amistoso, afable pese a sus formas y, desde esa perspectiva, puede convertirse en un ser corregido, normalizado y, de hecho, en muchos casos, heroico. Aquí es posible pensar en la figura del extraterrestre, misma que durante la década de los cincuenta ni siquiera tenía un rostro individual; su imagen era siempre la del pueblo invasor, sin rostro o, para mejor decir, con un rostro colectivo. Sin embargo, con la llegada en 1982 de la cinta *E. T.* de Steven Spielberg, el rostro del extraterrestre, a pesar de encontrarse en un cuerpo informe, se muestra con rasgos suavizados y con una conciencia “bondadosa” de acuerdo a las formas vitales de los personajes con que interactúa. Lo que se puede observar en estos casos salidos de la ficción se ve magnificado ante el espectáculo mediático-informativo, en el cual seres como el deforme, el enfermo, el asesino, entre muchos otros son tratados con compasión, simpatía o repulsión de acuerdo a sus actos, sí, pero en un sentido que se adecua a la moral social imperante y que cumple con fines puramente materiales y económicos. Se les usa, romantiza, se le muestra ya no como algo fuera de toda norma y límite, sino como un curioso objeto que desborda la cotidianeidad. El carnaval, el circo ambulante, el cadalso dejaron las plazas públicas y ocuparon nuevos sitios en las pantallas de televisión o las primeras planas de los diarios.

Allende todo lo anterior, se mantiene tan igual y tan cambiante el rostro del monstruo de Frankenstein, su cuerpo todo entre fragmentos y costuras que le componen se muestran aún con su carga de misteriosidad, de sorpresa de aquello Otro que no es sino lo que reside al interior del ser humano. Más allá de las imaginaciones y reinterpretaciones contemporáneas,¹²⁷ los rostros de monstruo y creador se siguen mezclando: Frankenstein, el aprendiz de brujo, el nuevo Fausto anhelante de conocimiento pero, sobre todo, el nuevo Prometeo que trae la vida desde sus propias energías, al acercarse al espejo, descubre el rostro de aquel que fuera animado artificialmente y se mostrara en el mundo más allá de su cuerpo. En esa unión ambos son, de nuevo, no sólo una metáfora ni una alegoría, sino una transfiguración del mundo moderno, que al igual que el monstruo se muestra fragmentario, con una presencia cambiante e interminada y que deja ver también a ese hombre que confiado en la luz de su conocimiento ha provocado la transformación de su mundo y que debe responder

¹²⁷ Piénsese, por ejemplo, en la confrontación que entre hombre (creador) y máquinas (criaturas) que tiene lugar en la saga de Terminador; o bien en el grandioso testamento cinematográfico de Stanley Kubrik (que lamentablemente terminó Spielberg) *Inteligencia Artificial*, cuyo personaje central es un niño androide que busca desarrollarse en sentido humano y que no es otra cosa que una reinvención de la idea del ser artificial (en concreto el monstruo de Frankenstein y Pinocho).

ante el mismo. Los personajes creador por Mary Shelley hablan desde su actuar, es sólo desde los territorios de la acción que sus vidas se llevan a cabo y cobran sentido, pero también en esos relatos, en las formas de su narración Mary Shelley deja ver que hay en ellos una complejidad que sobrepasa la acción. Así también el hombre y el mundo modernos se han colocado en unible de complejidad que exigen del primero ya no visiones unidimensionales ni exaltaciones vanas, sino aquellas que se puedan generar al acercarse a la casa de espejos rotos.

Ciudad de México, mayo 2008-marzo 2009.

BIBLIOGRAFÍA

- **Adriana** Yañez, *Los Románticos: nuestros contemporáneos*, Alianza Editorial, México, 1993.
- **Alain** Touraine, *Crítica de la Modernidad*, traducción de Alberto Luís Bixio, Fondo de Cultura Económica, México, 2006.
- **Alberto** Constante, *El asombro ante el mundo (o el infinito silencio)*, Ediciones Arlequín/UNAM, México, 2005.
- **Alberto** Constante, *Los monstruos de la razón: Tiempo de saberes fragmentados*, UNAM-ITESM, México, 2006.
- **Alixé** Bovey, *Monstruos y Grotescos en los Manuscritos Medievales*, The British Library- A y N Ediciones, Hong Kong, 2002.
- **Ambroise** Paré, *Monstruos y Prodigios*, traducción de Ignacio Malaxecheverría, Ediciones Siruela, Madrid, 1993.
- **André** Gide, *El regreso del hijo pródigo*, Traducción de Xavier Villaurrutia, Editorial Renacimiento, Sevilla, 2003.
- **Anne K. Mellor**, *Mary Shelley. Her Life. Her Fictions. Her Monsters*, Routledge, 1989.
- **Anne** Radcliffe, *Los Misterios de Udolpho*, , traducción de Francisco Torres Oliver, Valdemar, Madrid, 2000.
- **Anónimo**, *El Golem de Praga: Leyendas judías del gueto*, Traducción de Francisco de A. Caballero, Editorial Vitalis, Praga, 2004.
- **Antonio** Ballesteros, *Narciso y el doble en la literatura fantástica victoriana*, La Mancha, Universidad de Castilla, España, 1998.
- **Armand** Marie Leroi, *Mutantes: de la vaiedad genética y el cuerpo humano*, traducción de Damián Alou, Anagrama, Barcelona, 2007.
- **Berthold** Schoene Hardwood (ed.), *Mary Shelley. Frankenstein*, *Columbia Critical Guide*, Columbia University, New York, 2000.
- **Brian** Aldiss Kart Vogengut y otros, *Frankenstein insólito*, Barcelona, Timun Mas, 1992.

- **C. J. S** Thompson, *Alchemy and Alchemists*, Dover Publications, New York, 2002.
- **Charles** Bally. *El lenguaje y la vida*. Losada, Buenos Aires, 1972.
- **Charles** Darwin, *El origen de las especies*, traducción de Antonio Zulueta, UNAM, México, 1959.
- **Charles** Robert Maturin, *Melmoth el Errabundo*, Traducción de Francisco Torres Oliver, Valdemar, Madrid, 2002.
- **Didier** Eribon, *Michel Foucault*, traducción de Thomas Kauf, Anagrama, Barcelona, 1992.
- **Frances** A. Yates, *Ensayos reunidos ;: Lulio y Bruno*, traducción de Tomás Segovia, FCE, México, 1996
- **Frances** Sherwood, *Mary*, Traducción de Javier Escobar Isaza, Editorial Norma, Bogotá, 1996.
- **Georges** Bataille, *El Erotismo*, Traducción de Antoni Vicens, Tusquets Editores, Barcelona, 1992.
- **Gilles** Lipovetsky, *El crepúsculo del deber*, traducción de Juana Bignozzi, editorial Anagrama, Barcelona, 1996.
- **Gilles** Lipovetsky, *La era del vacío*, traducción de Joan Vinyoli y Michèle Pendanx, Editorial Anagrama, Barcelona, 2002.
- **Héctor** Santiesteban Oliva, *Tratado de Monstruos: Ontología Teratológica*, Plaza y Valdés Editores, México, 2003.
- **Hermes**, Alberto el Grande, Paracelso y otros, *Textos básicos de Alquimia*, Traducción de Mario Martínez de Arroyo, Editorial Dédalo, Buenos Aires, 1976.
- **Herrera** Víctor, *La sombra en el espejo : un estudio de los mecanismos de desdoblamiento en la edad moderna y en la obra de Jorge Luis Borges*, CONACULTA, México, 1997.
- **Horace** Walpole, *El Castillo de Otranto*, traducción de Francisco Torres Oliver, Valdemar, Madrid, 2000.
- **Howard** Phillips Lovecraft, *El Horror sobrenatural en la literatura*, traducción de Francisco Torres Oliver, Editorial Alianza, Barcelona, 1999.
- **Javier** Sáez Castán y Miguel de Murrugarren, *Animalario Universal del Profesor Revillod*, FCE, México, 2007.

- **Jean** Jacques Rousseau, *Discurso sobre las ciencias y las artes*, Edivisión, España, 1999.
- **Jean** Jaques Leclercle, *Frankenstein: Mito y Filosofía*, Traducción de Emilio Bernini, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 2001.
- **John** Locke, *Ensayo sobre el entendimiento humano*, México, FCE, 1999.
- **John** Milton, *El Paraíso perdido*, traducción de Aníbal Galindo, Editorial Panamericana, Colombia, 1995.
- **Jorge** Luis Borges, *Manual de Zoología Fantástica*, FCE, México, 2007.
- **Julio** Caro Baroja, *Inquisición, Brujería y Criptojudasismo*, Ediciones Ariel, Barcelona, 1970.
- **Lauro** Zavala, *La precisión de la incertidumbre: Posmodernidad, vida cotidiana y escritura*, UAEM, México 2006.
- **Los** Crímenes de la Paz, Franco Basaglia y Franca Basaglia Angiano (Ed.), Siglo XXI, México, 1987.
- **M. H.** Abrams, *The Mirror and the Lamp. Romantic Theory and the critical tradition*, Oxford University Press, New York, 1971.
- **Mario** Praz. *La Carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, Traducción de **Jorge** Cruz, Monte Ávila Editores, Caracas, 1969.
- **Marqués** de Sade, *Escritos filosóficos y políticos*, traducción de Alfredo Juan Álvarez, Editorial Grijalbo, México, 1969.
- **Martín** Tropp, *Mary Shelley's Monster. The Story of Frankenstein*, Houghton Mifflin Company, 1976.
- **Mary** Shelley, *El Mortal Inmortal y otras fantasías góticas*, Valdemar, España, 2003.
- **Mary** Shelley, *Frankenstein o el moderno Prometeo*, Madrid, Alianza editorial, 2001. Pp. 274.
- **Mary** Shelley, *Frankenstein, a Norton Critical Edition*, W. W. Norton & Company, Inc. New York, 1996.
- **Mary** Shelley, *The Last Man*, University of Nebraska Press, Nebraska, 1993.
- **Matthew** Gregory Lewis, *El Monje*, traducción de Francisco Torres Oliver, Valdemar, 2001.
- **Michel** Foucault, *El Nacimiento de la Clínica: una arqueología de la mirada médica*, traducción de Francisca Perujo, Editorial Siglo XXI, México, 2006.

- **Michel** Foucault, *El Poder Psiquiátrico*, traducción de Horacio Pons, FCE, México, 2007.
- **Michel** Foucault, *Entre Filosofía y Literatura*, Paidós, Madrid, 1999.
- **Michel** Foucault, *Historia de la locura en la época clásica I*, traducción de Juan José Utrilla, FCE, México, 2006.
- **Michel** Foucault, *Las Palabras y las Cosas*, traducción de Elsa Cecilia Frost, Editorial Siglo XXI, México 2007.
- **Michel** Foucault, *Los Anormales*, traducción de Horacio Pons, FCE, México, 2006.
- **Morse** Peckham, *Beyond the Tragic Vision. The Quest for Identity in the Nineteenth Century*, George Braziller, New York, 1962.
- **Muriel** Spark, *Mary Shelley. A Biography*, E.P. Dutton, New York, 1987.
- **Omar** Calabrese. *La era Neo- barroca*, traducción de Ana Giordano, Cátedra. Madrid 1987.
- **Paula** R. Feldman y Diana Scout-Kilvert (ed.), *The Journals of Mary Shelley*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London, 1987.
- **Pilar** Vega Rodríguez, *Mary Shelley: La gestación del mito de Frankenstein*, , Alderabán, Madrid, 1999.
- **Radu** Florescu, *In search of frankenstein*, New York graphics society, Boston, Massachussets 1975.
- **Rafael** Argullol, *El Héroe y el Único*, Ediciones Destino, Barcelona, 1990.
- **Roberto** Cueto (selección), *Frankenstein. Otros relats inéditos sobre el mito de May Shelley*, Celeste Ediciones, Madrid, 2000.
- **Roland** Barthes, crítica y verdad, editorial Siglo XXI, México, 2000.
- **Román** Gubern, *El Eros Electrónico*, Editorial Taurus, México, 2000
- **Román** Gubern, *Máscaras de la ficción*, Anagrama, Barcelona, 2002.
- **Sigmund** Freíd, *Lo Siniestro*, López c., Buenos Aires, 1976.
- **Sigmund** Freud, *El malestar de la cultura*, Traducción de Luis López Ballesteros, Colofón, México, 2001.
- **Vicente** Quirarte, *Del monstruo considerado como una de las bellas artes*, Paidós, México, 2005.

REFERENCIAS DIGITALES

- Michel Foucault, *¿Qué es la ilustración?*, En http://www.catedras.fsoc.uba.ar/mari/Archivos/HTML/Foucault_ilustracion.htm
- Heinrich Kramer y Jacobus Sprenger, *Malleus Malleficarum*, traducción de Floreal Maza, versión digital publicada en <http://www.herenciacristiana.com/malleus.html>