



Hacia una metaforología  
de lo que somos.

Angélica María Eljaiek Rodríguez  
2014

Fotografía por:

Laura Vásquez Saturno // De la serie Negativos. 2013

**Yo es monstruo**

**Hacia una metaforología de lo que somos**

**Angélica María Eljaiek Rodríguez**

**Pontificia Universidad Javeriana  
Facultad de Filosofía  
Maestría en Filosofía  
Bogotá  
2014**

**Yo es monstruo**  
**Hacia una metaforología de lo que somos**

**Angélica María Eljaiek Rodríguez**

**Trabajo de grado para  
optar al título de Magistra en filosofía**

**Director:**  
**Luis Fernando Cardona Suárez**

**Pontificia Universidad Javeriana**  
**Facultad de Filosofía**  
**Maestría en Filosofía**  
**Bogotá 2014**

## Contenido

<b>1. En la casa del espejo</b>	<b>1</b>
<b>2. De metamorfosis, zoomorfis, apoteosis y otras gnosis</b>	<b>4</b>
<b>2.1 De Teseo a Asterión: la fabulación y el mito</b>	<b>8</b>
<b>2.2 Tras el ovillo de Ariadna: el origen del hombre</b>	<b>16</b>
<b>2.3 La tierra abajo: de dioses y hombres</b>	<b>22</b>
<b>3. Frankenstein. El sueño de la razón produce monstruos</b>	<b>33</b>
<b>3.1 A vuelo y vista de pájaro: locomociones aéreas</b>	<b>34</b>
<b>3.2 De la cabeza del Titán alzada contra su Dios</b>	<b>43</b>
<b>3.3 Y entonces la realidad tomó el lugar de la ficción</b>	<b>54</b>
<b>3.4 Pandemonium</b>	<b>59</b>
<b>3.5 Especies interinas: La horrorosa progenie de la modernidad</b>	<b>67</b>
<b>3.5.1 <i>Corpus</i>: cortar para ver</b>	<b>72</b>
<b>3.5.2 De la necropsia a la necromancia: Del Creador y su criatura</b>	<b>75</b>
<b>4. Crea monstruos para inventar espejos</b>	<b>85</b>
<b>4.1 Disfraces fisiológicos: el cuerpo y el otro</b>	<b>89</b>
<b>4.2 Baile de máscaras</b>	<b>97</b>
<b>4.3 Ortopedia existencial: de muletas y otros accidentes</b>	<b>108</b>
<b>Bibliografía</b>	<b>127</b>

A ti hijo,

Porque por ti mi cuerpo aprendió sobre la vida, su constante eclosión, sobre la intensidad de su manifestación. Porque contigo el amor se encarnó. Porque representas la refundación de mi existencia. Porque cuando la palabra aún no dice nada es el cuerpo y el tacto lo que nos une y vincula para siempre. Tú, memoria de mi cuerpo, en el que me reflejo y mi palabra se torna inextinta.

## Agradecimientos

Jugar con mi monstruo, atravesar el espejo fue posible gracias a mi gran maestro Fernando Cardona, gracias a la confianza que siempre ha depositado en mí. Han sido años de trabajo conjunto en los cuales he podido vivir la filosofía y en los que se me ha mostrado este quehacer como un estilo de vida absolutamente amplio y variopinto. Sin lugar a dudas, su guía y conocimiento fueron indispensables al momento en que decidimos emprender este viaje. Espero que toda mi admiración y respeto hacia Fernando sean expresados en este trabajo y en el esfuerzo que me representó.

A mi madre que siempre ha estado a mi lado para guiarme y apoyarme en cada nueva decisión. Mis guías e influencias han estado marcados por su ejemplo y vida. A ti querido hermano por el que el país de Octubre siempre fue un escenario conocido y atractivo, porque los monstruos se acurrucaron debajo de mi cama mientras tú me hablabas de ellos y me los mostrabas más cercanos y seductores.

Sergio, a tu lado me atreví a continuar el recorrido del que estas palabras son la muestra final. Sin tu apoyo e iniciativa, sin tu amor y constancia no habría logrado culminar el reto. Tomada de tu mano fui capaz de conocer a mi monstruo, de reivindicarme con él, de crecer por su encuentro y de vivir plenamente. Porque nuestra familia se consolida día a día y desborda mi vida de razones y horizontes. El cielo no es más el límite cuando estamos juntos.

## 1. En la casa del espejo

“Juguemos a que existe alguna manera de atravesar el espejo; juguemos a que el cristal se hace blando como si fuera una gasa de forma que pudiéramos pasar a través” (Alicia).

A lo largo de mi camino por la filosofía, conforme mi vida se ha tornado cada vez y con más claridad una práctica diaria de lo que a muchos parece simplemente una serie interminable de elucubraciones e imagerías, he ido descubriendo una nueva forma de ver y sentir la vida, mi propia existencia, incluso cuando con frecuencia, me percibo como una extraña para mí misma. ¿Qué es eso de ser humano? ¿Qué significa hacer parte de un género? ¿Qué es lo que veo del otro lado del espejo?

La pregunta por lo humano, esa diferencia que ha sido tantas veces perseguida por los conceptos, que ha querido ser cercada y que, sin embargo, parece esconderse, escapar, y que solo permite ver su sombra, es el punto de partida de esta investigación. Precisamente, fue a partir de ese carácter huidizo, fronterizo y contrario que parece caracterizar lo humano, si pretendemos definirlo por la vía negativa, lo que determinó el camino de investigación que ahora emprendemos. Más que la cuestión sobre la razón, o el espíritu nos sedujo la pregunta por aquello que hemos pretendido dejar de lado, lo que hemos comprendido como aquellos caracteres que no constituirían la diferencia específica de lo que supondría ser hombre, más aún, fue sobre el límite supremo de esas negaciones que nuestra pregunta comenzó a construirse. Lo horrible y los aspectos más negros y crueles de la existencia humana, como la muerte, la locura, la desesperación, la embriaguez, el monstruo, fueron apareciendo en nuestra mente como enormes interrogantes a ser desarrollados. En este escenario la literatura jugó un papel indispensable ya que, a nuestro encuentro con el Frankenstein de Mary Shelley, ya no pudimos más evitar inmiscuirnos en estos tópicos, debido a que en sus líneas, de manera magistral, se abren ante nosotros muchos de los acertijos de la comprensión de lo humano. Fue gracias a este libro y al compendio de literatura romántica y gótica que decidimos adentrarnos en este oscuro

palacio de papel, para, guiados por el recorrido en la filosofía y contagiados por el espíritu moderno, bosquejar algunas de nuestras ideas y dar forma a lo que desde hace ya tiempo veíamos en la casa del espejo.

Las palabras en este trabajo pretenden entonces encerrar un alma entera. Al ir escribiendo la impresión personal se coló a través de la fábula, el alma movió la pluma y la aplastó. Esto explica el porqué de nuestro recorrido, la primera aproximación a estas preguntas, el escenario de trabajo propiamente dicho, a saber, el del mito y la fábula. En primer lugar, señalamos el vínculo teórico entre la filosofía y la literatura; relación que desde hace tiempo (siglos) ha pretendido romperse y, que a nuestro parecer, no obstante redundante en un craso error en la comprensión de los límites y tareas de cada una de estas formas de vida. Exploraremos entonces, los paisajes míticos para dilucidar las primeras formas de lo humano; los mitos antiguos de creación de lo humano nos permitirán avanzar hacia el nuevo y moderno mito en donde el nacimiento de hombre está marcado por el abandono, el dolor y la muerte. Prometeo se transformará entre las palabras y sus silencios, Adán será dejado de lado para traer a escena a Caín, el héroe y el monstruo se enfrentarán una vez más pero ahora, el campo de batalla solo será un espejo.

En un segundo momento, nos adentraremos en la modernidad, las tonalidades se tornarán cada vez más oscuras, de los fondos negros se verá surgir al monstruo, a Dios o a Saturno, al final, el hombre será devorado, los hijos asesinados, la criatura abandonada. El moderno Prometeo intentará revelarse con más osadía. Los nuevos mitos de creación del hombre serán protagonizados por un nuevo Titán, esta vez más peligroso; airado por la vanidosa razón, armado de alas de cera y de todos los “utensilios” de la ciencia. Los cuerpos serán abiertos, los muertos volverán de sus tumbas y la persecución al monstruo se tornará muchas veces confusa, porque, recordemos una vez más, estamos en la casa del espejo.

Finalmente, ubicados en el seno de la contemporaneidad la invitación es por comprendernos no sólo a partir del cuerpo como categoría fundante de lo humano, en contraposición a lo que se ha planteado con frecuencia, sino ante todo como “otro”. En tanto que el cuerpo es siempre relacional, teatral, estamos ante la mirada del otro, lo que nos posibilita, nos identifica pero además permite incluso nuestra salida, el extrañamiento y



la propia constitución como monstruo. Ahora bien, además de que por la misma posibilidad de ser siempre otro ante la mirada de los demás, lo que constituye lo monstruoso del hombre contemporáneo específicamente y sobre lo que reposa nuestra propuesta y necesidad de lectura y revisión del libro de Frankenstein, es esa nueva conformación, característica del paso a una forma bizarra de lo humano tan promovida en el mundo contemporáneo. La fragmentación sobre la que descansa, la comprensión de su vulnerabilidad, de su estado deficitario que requiere entonces de muletas, en pocas palabras de una constante transformación en la que se pretende preservarse en la existencia, en la que se reta a la muerte, ya no a un partido de ajedrez para ganar tiempo o jugando a los dados<sup>1</sup>, sino que se la desafía a vérselas con un nuevo hombre, con uno que a través de sus metamorfosis, de sus prótesis, ortesis y muletas pretende ganar la eternidad. Ya no hay cuerpo natural, es simplemente imposible postularlo o reconocerlo. El cuerpo es ahora el instrumento de constitución de lo humano en tanto que posibilitador de sus continuas transformaciones. Prometeo es una vez más el Titán artesano, pero éste ya no trabaja en su taller, sino que se concentra en su laboratorio, en la oscuridad de la noche, en el límite de la vida y de la muerte. El nuevo hombre nace como lo hizo una vez la criatura, tan bestial, tan monstruoso y tan terrorífico... simplemente, tan humano.

---

<sup>1</sup> Recordamos la película de Ingmar Bergman, *El séptimo sello*, que se desarrolla en Suecia a mediados del siglo XIV. La Peste Negra asola Europa. Tras diez años de inútiles combates en las Cruzadas, el caballero sueco Antonius Blovk y su leal escudero regresan de Tierra Santa. Blovk es un hombre atormentado y lleno de dudas. En el camino se encuentra con la Muerte que lo reclama. Entonces, él le propone jugar una partida de ajedrez, con la esperanza de obtener de Ella respuestas a las grandes cuestiones de la vida: la muerte y la existencia de Dios. El sentido de este juego lo podemos ver también en el ánfora pintada por Exekias (545 A.C 530 A.C) en la cual se traen a escena a los guerreros Aquiles y Ajax jugando los dados en lo que podría ser una variante de backgammon o de las damas. Lo interesante de esta pintura es que ambos personajes se encuentran vestidos con sus correspondientes atavíos de guerra incluyendo sus lanzas, mientras juegan lo que hace pensar que en cualquier momento pueden regresar a la batalla. Hacemos alusión a esta vasija antigua debido a que justamente, en medio de la guerra y ante la amenaza constante de muerte que ella implica, el juego de azar parece burlarse del destino y de la fatalidad.

## 2. De metamorfosis, zoomorfis, apoteosis y otras gnosis

“El sol de la mañana reverberó en la espada de bronce. Ya no quedaba ni un vestigio de sangre. ¿Lo crearás, Ariadna? -dijo Teseo-. El minotauro apenas se defendió” (Jorge Luis Borges).

¿Qué es "lo humano"? ¿A qué nos referimos cuando hablamos de humanidad, humanismo y humanización, deshumanización o inhumano? Lo humano -podría ser una respuesta- es aquello que hace al *homo sapiens*. ¿Un atributo inalienable, inherente..., esencial? ¿Un rasgo propio de la raza humana? El hombre -se nos decía, sobre todo desde que el racionalismo ilustrado entra en conexión con todas las formas previas de racionalismo- es un animal racional. ¿Es, pues, la razón lo que nos hace humanos? ¿Es ese invento del conocer aquello en lo cual reposa la repuesta sobre lo humano? Tal vez, por lo menos, a la luz de estas aproximaciones, la diferencia específica de esta extraña raza parece descansar en esa cuasi mágica facultad, la del pensamiento. Sin embargo, hoy, a comienzos del siglo XXI y pasado el final del segundo milenio de la era cristiana y occidental, sabemos también que determinados usos de la razón nos hacen inhumanos. Precisamente, Nietzsche nos ilustra con su fábula cuan lamentable, arbitrario, sombrío y estéril resulta ser el intelecto humano, quizás porque, entre otras cosas, está condicionado por su propio límite sin referir bajo ninguna circunstancia a una finalidad ulterior o trascendente. Cerrado sobre sí mismo el hombre moderno se ha deleitado en la ficción y en el engaño. Recordemos pues las palabras del filósofo que cuidadosa y mordazmente ha reconstruido el instante sombrío sobre el cual se ha construido la tradicional definición de lo humano:

En algún apartado rincón del universo, desperdigado de innumerables y centelleantes sistemas solares, hubo una vez un astro en el que animales astutos inventaron el conocer. Fue el minuto más soberbio y más falaz de la Historia Universal, pero, a fin de cuentas, sólo un minuto. Tras un par de respiraciones de la naturaleza, el astro se entumeció y los animales astutos tuvieron que perecer (Nietzsche, 1998, 17).

Instalados en el centro del huracán de la crisis de la modernidad y de la racionalidad, esto es, en la frontera del caos, podríamos preguntarnos: ¿qué razón, o usos de la razón, o implicaciones de la razón nos hacen humanos y qué comprensiones y usos de ella nos

hacen inhumanos? ¿Cuál es el límite? Justamente, pensar el límite es la demanda primera y radical a la que nos insta un cuestionamiento sobre lo humano. Es sobre esa delgada “línea” sobre la cual descansa el punto de inflexión que al final nos definirá como tal. Pensar el intersticio nos conducirá a pensar simultáneamente naturaleza-artificio, animal-máquina, humano-inhumano. Tendremos que ir entonces en pos de una serie de cuestionamientos que irán despojando a la naturaleza y a lo humano de su carácter idealizado para acercarnos cada vez más a lo que nos aterra, a lo que reconoceremos como “lo otro” que, sin embargo, somos “nosotros” mismos.

Ahora bien, al respecto de estos cuestionamientos, y, específicamente en lo referente al intelecto, los deconstructivistas más radicales dirán que toda razón es impositiva y coercitiva.<sup>1</sup> Ella es entonces la razón de un determinado grupo y unos determinados intereses frente a otras formas posibles de razón, o, mejor, frente a otras razones. Toda razón será siempre una razón de..., una razón interesada. Los constructivistas radicales, por su parte, nos podrían recordar, pascalianamente, que el corazón tiene razones que la razón no entiende, que todo espacio social y de sentido es construcción, que nada hay "dado" en

---

<sup>1</sup> Derrida señala que históricamente nuestra sociedad occidental está organizada en pares opuestos, como espíritu y cuerpo, sentido y signo, lo dentro y lo fuera, lo cual es un legado de la metafísica que desde Platón se sustenta entre lo sensible y lo inteligible. Y es aquí en donde Derrida propone hacer una deconstrucción de estas oposiciones, que parecen naturales a toda reflexión filosófica. Derrida califica este sistema como logocéntrico. El logos es el origen y fundamento de toda verdad, en otros términos, es el pensamiento que se presenta como la conciencia de uno mismo. El problema del logocentrismo es su repercusión dentro de un etnocentrismo europeo y occidental, lo cual provoca que el logos se manifieste como extensión mundial de la racionalidad técnica y científica. El logocentrismo nos prohibiría pensar nuestra historia y evolución desde otro punto de vista que no sea el nuestro: la lengua del otro, la cultura del otro, y en general todas las formas de alteración. “Se puede entonces amenazar *metódicamente* la estructura para percibirla mejor, no solamente en sus nervaduras sino en ese lugar secreto en que no es ni erección ni ruina sino labilidad. Esta operación se llama (en latín) suscitar o solicitar. Dicho de otra manera, *estremecer* con un estremecimiento que tiene que ver con el *todo* (de *sollus*, en latín arcaico: el todo, y de *citare*, empujar). La *preocupación* y la solicitud estructuralistas, cuando llegan a ser metódicas, no se dan sino la ilusión de la libertad técnica. En verdad reproducen, en el registro del método, una preocupación, una solicitud del ser, una amenaza histórico-metafísica de los fundamentos. Es en las épocas de *dislocación* histórica, al ser echados del *lugar*, cuando se desarrolla por sí misma esta pasión que es a la vez una especie de furor experimental y un esquematismo proliferante. (...) La libertad que nos asegura esta desimplificación *crítica* (en todos los sentidos de la palabra) es, pues, solicitud y apertura a la totalidad. Pero ¿qué nos esconde esta apertura? No por lo que deja de lado y fuera de la vista, sino en su luz misma. Nuestra cuestión no es una reacción contra lo que los otros han llamado “la ingeniosidad”, y que nos parece ser, salvo en algunas partes, mucho más que eso y mucho mejor. Ante esta serie de ejercicios brillantes y penetrantes, destinados a ilustrar un método, para nosotros se trata más bien de liberar una inquietud sorda, en el punto en el que ésta no es solamente la nuestra, la del lector, sino ahí donde parece concordar, bajo el lenguaje, bajo las operaciones y los mejores logros de este libro, con la del autor mismo” (Derrida, 1989, 13-14).

el universo de lo humano. También podemos oír los ecos de un pensamiento crítico que nos indica que el fracaso de una razón entendida de modo fundamentalista, una razón teleológica e impositiva, una razón ideológica, no nos debe llevar necesariamente al irracionalismo. Por el contrario, abogarán que es posible una razón abierta y benevolente, una razón plural que sabe convivir entre otras razones, pero que se afirma desde su frágil perspectiva. Como afirman Vattimo y otros pensadores actuales, la única fortaleza del pensamiento consiste en ser un *pensiero debole*, un pensamiento débil, que se sabe incompleto y perspectivo<sup>2</sup>.

En cualquier caso, será posible que convengamos en que, sea lo que fuere, la humanidad no es sólo (aunque también) un atributo biológico de nuestra especie. Que lo humano se transmite biológica y genéticamente y, que por tanto, se gesta en el útero materno (al menos, por ahora), pero que, sobre todo, es algo que se adquiere, es un logro, ese algo que se gesta en el “útero” social. Ser humanos es, también, participar de un sistema de valores

---

<sup>2</sup> El pilar del pensamiento débil está constituido sobre la idea de que el hombre lee el mundo al interior de horizontes lingüísticos no físicos sino históricos. A la luz de estos presupuestos, se disuelven: 1) los fundamentos ciertos. 2) la idea de un conocimiento total del mundo. 3) la idea de una verdad exacta de la cual nosotros seremos capaces. Pensamiento débil significa aquí en pocas palabras que se ha terminado la concepción fundacional de la filosofía, se disolvieron los fundamentos últimos, los principios incontrovertibles, las ideas claras y distintas, los valores absolutos, la evidencia originaria y las leyes ineludibles de la historia. En conclusión, con el pensamiento débil se modifica la forma de comprender la racionalidad, la cual debe desempoderarse, ceder terreno, no debe tener temor de retirarse, no debe dejarse paralizar por la pérdida del luminoso referente cartesiano, único y estable. De esta forma se inicia con una pérdida y con una renuncia: renuncia a los fundamentos ciertos y a los destinos últimos. Pero esta renuncia es también el abandono de una obligación, la remoción de un obstáculo. El pensamiento débil es también el fin de la modernidad, de ese periodo que va desde Descartes a Nietzsche y que está dominado por la idea del progreso humano. De hecho, la modernidad concibe la historia como un proceso de emancipación progresiva en la cual el hombre aparece capaz de una siempre cada vez más perfecta realización de su propia naturaleza, por cuenta de un ejercicio completo de su propia facultad. El hombre moderno se caracteriza por una confianza en sí mismo como creador y protagonista de una nueva civilización más avanzada y más democrática que la de cualquier época anterior y en constante movimiento hacia nuevas metas: "*Caduta l'idea di una razionalità centrale della storia, il mondo della comunicazione generalizzata esplosione come una molteplicità di razionalità "locali" - minoranze etniche, sessuali religiose, culturali o estetiche- che prendono la parola, finalmente non più tacitate e represses dall'idea che ci sia una sola forma di umanità vera da realizzare, a scapito di tutte le peculiarità, di tutte le individualità limitate, effimere, contingenti*" (Vattimo, 2011, 95 ). Con la caída de la idea de una racionalidad de la historia, el mundo de la comunicación generalizada estalla como una multiplicidad de racionalidad "local" – minorías étnicas, sexuales, religiosas, culturales o estéticas- que se turnan para hablar, por fin ya no silenciadas y reprimidas por la idea de que sólo hay una forma verdadera de realización de la humanidad, a expensas de todas las peculiaridades, de todas las individualidades limitadas, efímeras, contingentes (La traducción es mía).

que hoy se sabe más precario frente a otros posibles sistemas de valores (pluralidad y heterogeneidad axiológicas). Este sustrato sobre el cual descansa y se posibilita dicha construcción ha estado referido a un tipo de pensamiento que, si bien ha sido condenado por la razón y sus pretensiones, en nuestro estudio y sustentados en una actitud ante todo indagadora y no sustancialista, retomaremos, comprenderemos y desarrollaremos en sus diferentes momentos, principalmente el antiguo y el moderno, a saber, el pensamiento mítico. En la reivindicación del mito y la fábula encontraremos datos fundamentales para nuestro trabajo de investigación. Aunque dichas formas de pensamiento requieren de un abordaje cuidadoso y sin duda histórico, podremos ver, incluso en su decurso y sus consecuentes transformaciones, indicios fundamentales para comprender la situación del hombre moderno o del monstruo contemporáneo.

Así las cosas, sobre este reconocimiento y esta puesta en cuestión de sustentos firmes e inamovibles, encontramos entre otras muchas posibilidades, en el pensamiento mítico un espacio privilegiado de reflexión, un depósito de experiencias humanas, de pasiones y conflictos no sólo en clave racional (aunque no están del todo desprovistos de una *ratio* interna) sino, sobre todo, en clave emocional, vivencial. Si nuestra reflexión está orientada hacia la reconstrucción de lo humano de cara a la comprensión de lo monstruoso, debemos entonces pensar una vez más la diferencia<sup>3</sup> como concepto fundamental sobre el cual se ha

---

<sup>3</sup> Es indispensable para nuestra investigación aludir al concepto de la *différance* derridiano, ya que sobre esta categoría nos es posible comprender muchos de los elementos que serán desarrollados a lo largo de nuestro camino, entre los cuales se encuentra principalmente el del monstruo, concepto sobre el cual opera nuestra reflexión y que descansa sobre la instauración de una identidad, de su reflejo y de su dicotomía estructural. “Precisamente, porque en el otro me encuentro, en mi enemigo me puedo pensar y solo en él, de lo contrario, me vuelvo impotente para pronunciar *cogito, ergo sum*” (Derrida, 1998, 200). Justamente, cuando Derrida afirma que no existe *différance* sin alteridad, ni alteridad sin singularidad, ni singularidad más que en el “aquí-ahora”, como cuando se sostiene que “la heterogeneidad abre a lo contrario, se deja abrir por la fractura misma de aquello que afluye, viene o queda por venir-singularmente otro” (1995, 47), lo que nos está diciendo en verdad, entre otras cosas, es que la diferencia entendida como una relación con lo que es otro – luego con la alteridad, con la singularidad del otro y de lo otro- es también una relación con lo que viene o queda por venir como acontecimiento (que no refiere al hecho de que algo ocurra o alguien llegue). Nos está diciendo también que el pensamiento de la diferencia lo es de la singularidad del acontecimiento, de la experiencia del venir que acontece desde el otro y lo otro, de la experiencia irreductible a lo previsible o lo programable, pues remite a lo otro y al otro que no puedo ni debo determinar de antemano, al otro que no puede ni debe permitir que se le determine de antemano. Tal como lo concibe Derrida, su objetivo entonces es poner de relieve el hecho de que la creación de una identidad implica el establecimiento de una diferencia, diferencia que a menudo se construye sobre la base de una jerarquía: por ejemplo, entre forma y materia, blanco y negro, hombre y mujer, normal y anormal, etc. Una vez hemos comprendido que toda identidad es

instituido la mayor parte del andamiaje social y cultural y la mayor parte de las antinomias y dicotomías fundantes de dichos constructos de pensamiento. Quizá en este abordaje de estas dicotomías podamos, como pretendemos, comprenderlas y superarlas. Sobre todo si, como es el caso de nuestro contexto actual, las distinciones son mucho más complejas y diversas que en la antigüedad, de tal forma que requieren de un nuevo trabajo y esfuerzo reflexivo que nos conduzcan a reconfigurar nuestro pensamiento con miras a una nueva visualización de la sociedad *en*, y *desde* la diferencia y ya no a partir de las peligrosas coordenadas de la mismidad:

Ya no nos encontramos solo con las distinciones antiguas o medievales entre ricos y pobres, hombres y mujeres, adultos, ancianos y niños, jóvenes, entre sabios e ignorantes; sino, además con distinciones complejas: entre consumidores de un tipo y de otro, entre quienes conocen pareja en el espacio virtual y quienes lo hacen por mecanismos reales, entre extranjeros de una “clase” y extranjeros de “otra”, entre sexualidades “típicas” y sexualidades “diversas”, entre quienes modifican su cuerpo (transformistas) y quienes no lo hacen (integristas del cuerpo). (Mora, 2007, 17).

## 2.1 De Teseo a Asterión: la fabulación y el mito

“El cuerpo puede tantas cosas en las fábulas que el espíritu se espanta con eso” (Michel Serres).

El punto de mira más adecuado será entonces, en un primer momento, el mito como lugar imaginativo en el que la memoria se hace constantemente presente y se encuentra siempre en proceso de refundación. En este contexto, lo histórico del mito, el hecho desencadenador, reaparece permanentemente, se hace signo eterno de una realidad imaginaria pero a la vez real por sus obvias consecuencias;

---

relacional y que la afirmación de una diferencia es una condición previa para la existencia de cualquier identidad –es decir, la percepción de “otra” cosa que constituirá su “exterior”-, podemos entonces empezar a comprender también por qué dicha relación siempre puede convertirse en el caldo de cultivo de un antagonismo. Al llegar a la creación de una identidad colectiva, básicamente la creación de un “nosotros” por la demarcación de un “ellos”, siempre existe la posibilidad de que esa relación de “nosotros” y “ellos” se convierta en una de “amigos” y “enemigos”; es decir, que se convierta en una relación de antagonismo. Esto sucede cuando el “otro”, que hasta entonces se había considerado simplemente como diferente, empieza a ser percibido como alguien que cuestiona nuestra identidad y amenaza nuestra existencia. A partir de ese momento, cualquier forma que adopte la relación “nosotros/ellos” (tanto si es religiosa como étnica, económica o de otro tipo) pasa a ser política.

El origen histórico de los mitos carece de menor importancia que los procesos permanentes de refundación social, que operan alrededor de ellos. Este hecho explica el cambio permanente de las formas literarias u orales de los mitos, y la permanencia de algunas estructuras profundas del discurso mítico y su “eterno retorno” cultural y fundante de la integración social de las comunidades, los pueblos y las naciones, característico de su identidad; pese a las primeras reticencias, propias de un pensamiento exacerbada y míticamente científicista (Mora, 2007, 24).

Esta “memoria simulada” imaginativa y devenida luego en real será entonces el escenario adecuado en el cual podamos encontrar múltiples identificaciones, simbolizaciones colectivas y tendencias sociales que nos permitan esclarecer aquello que pretendemos comprender. Volver la mirada al espacio mítico y preguntarnos cómo se registra en él la experiencia de la humanidad, cómo se funda y cómo se ve amenazado lo humano, es también volver no a un momento precario e infantil de la experiencia del hombre (*in genere*), sino, por el contrario, a una experiencia más inmediata (en el sentido de menos mediada), más pura y más viva. Además, podemos decir que el mito constituye el paradigma de todo acto humano significativo y que al conocerlo, se conoce el “origen” de las cosas, se llega a dominarlas y manipularlas a voluntad. Los mitos constituyen racionalizaciones figurativas y productos imaginativos del pensamiento. Las relaciones sociales adquieren sentido en el ámbito de lo estrictamente factual, y también en un ámbito de significados míticos de la acción social, que se posicionan en el reino de lo imaginario. Este reino, dice Freud, “impone un orden en el caos percibido en lo real: se presenta como un mundo estructurado por patrones éticos, y valoraciones morales. Muchos de los cuales, solo se revelan, por ejemplo, en el sueño y en la pesadilla” (Freud, 2003, 530). Ahora bien, entre el mundo mítico y el mundo real, se establecen puentes diversos, conexiones prácticas, algunas de ellas, por su parte, constituyen puras operaciones hermenéuticas o exégesis éticas de los actos sociales. Otras, por el contrario, suponen procesos simulados de control de la realidad. Suponen operaciones prácticas:

La magia es la cualidad que da sentido práctico, a las estructuras míticas: ya que permite evaluar los actos mediante la sanción simbólicamente cristalizada del mito y mover la estructuras de la realidad, por medio de mecanismos “fuera de la realidad”. Sin hermenéutica, ética ni magia, las estructuras míticas constituyen puro recuento literario, pura ficción. Una estructura mítica, debe ser contextualizada, ya sea en la cultura productora, o en la cultura que la operativiza en el marco de la acción social (Mora, 2007, 21).

Intentamos de esta forma distanciarnos de las tendencias científicas de los siglos XVIII y XIX, a partir de las cuales se construyeron toda una serie de críticas y antagonismos con respecto a los mitos sobre la base de las más recientes aspiraciones democráticas de una edad de razonamiento a favor de la reacción intelectual y política. Estas tendencias generan, en la comprensión del mito, una ruptura contundente entre la ciencia y el “pensamiento mitológico”, en tanto que estas últimas parecen, a los ojos de sus detractores, arbitrarias, sin significado o absurdas. Por el contrario, como señala García Gual, “el mito es interactivo, repetitivo, da significado a la existencia y separa lo esencial de lo accidental, lo contingente de lo necesario. El mito genera un modelo lógico, al recortar y dotar de un significado distinto a la realidad” (2009, 177-179).

Quizás las diversas posturas en torno al mito obedecen a la ambigüedad que ha rodeado desde tiempo atrás a este término y que ha desembocado en la constitución de un concepto cargado de connotaciones peyorativas, ya sea concebido como algo falso e indemostrable o, lo contrario, como algo fabuloso o quimérico que hace a dicha palabra aún más confusa e incluso equívoca. La acepción tan recurrente como simplista según la cual el mito obedece siempre a “lo sagrado” o a “la historia de los dioses” nos ha alejado cada vez más de una posible definición precisa y comprensiva del mismo. Tendremos entonces como referente básico la definición que ofrece Carlos García Gual, que si bien coincide con la forma en que será abordado dicho concepto en el caso particular de su libro “*Mito y Literatura*” nos ofrece un panorama más amplio y pragmático en el cual podemos movernos y reconfigurar los aspectos fundamentales de nuestra propuesta. García Gual afirma:

Todo mito es un relato o narración, que refiere unos hechos situados en un pasado remoto. Con esto queda dicho que el mito es más que un agregado de símbolos; es una secuencia narrativa. Ese es el sentido básico y originario del griego *mythos*: una historia o cuento, en el sentido más amplio de estos términos (el que tiene inglés *story* o *tale*). Y es *tradicional*, algo que se cuenta y se repite desde antes, que llega del pasado como una herencia narrativa y es propiedad comunitaria, un recuerdo colectivo y no personal. El mito pertenece a la memoria de la gente y el terreno de la mitología es el ámbito de esa memoria popular (2011, 12).

El mito, a su vez, se caracteriza por un contundente aspecto dramático, ya que constituye un mundo de acciones y de fuerzas siempre en conflicto. Este carácter del mito permite explicar de igual forma el aspecto ejemplar del mismo que trasciende al ámbito moral y que



lo hace más complejo. Más arriba hicimos énfasis en el carácter social del mito, consolidador de la cultura en tanto que en la narración mítica, la comunidad ve algo que merece ser recordado como ilustración de sus costumbres, como explicación del mundo, como algo que confiere un sentido a ciertas ceremonias, siendo esto lo que precisamente contribuye a la cohesión de la comunidad:

A su manera el mito ofrece una explicación del mundo y de la sociedad, explicación que luego el progreso racional puede mostrar que es insuficiente o fantástica, pero que ha servido en una época para domesticar, por así decir, a la medida del hombre su entorno natural, confiriendo un sentido humano a procesos y causas que estaban más allá de la comprensión por otros medios que no fueran el relato mítico (García-Gual, 2011, 15).

Hay un caso particular en la transformación que de hecho sufren los mitos con el tiempo; nos referimos aquí al de la tragedia griega, la cual se construye sobre temas míticos, pero en su interior los héroes se convierten en testigos de la grandeza y la fragilidad de la enigmática condición humana. Es este aspecto humano y terrenal de la tragedia en el que queremos enfatizar precisamente porque, como decíamos anteriormente, los mitos han sido superficialmente comprendidos como relatos de dioses o de seres sobrenaturales; sin embargo, el caso de los héroes en la mayoría de las ocasiones no corresponde a seres con esas características sino que, por el contrario, obedecen a una naturaleza lejana a la de los dioses y fundada en lo más terrenal y humano. Su reconocimiento como seres extraordinarios obedece más a su carácter de héroes, que los diferencia de todos los demás hombres que no merecen hacer parte de una narración de este tipo. Este aspecto será uno de los más relevantes para nuestra investigación en tanto que pretendemos situarnos en medio del mundo humano, en medio de su caducidad, de su devenir constante, pretendemos introducirnos de lleno en lo más enigmático y dramático de su condición para, en su reconocimiento, alcanzar así una comprensión más precisa del hombre y, específicamente, de ese hombre contemporáneo, fracturado y perdido, reconocido más en el escenario del monstruo que del héroe, más en el ámbito del cuerpo, del dolor y de la fractura que en el de la razón, la estabilidad y la gloria. Recordamos una vez más que es la caída lo que pretendemos narrar y, con ella, la peripecia que constituye lo humano, el artificio que lo define y el carácter monstruoso que en ello podemos reconocer. Queremos aclarar, sin

embargo, que aunque sea inicialmente la tragedia y el lugar de los héroes un referente sin duda indispensable para nuestra reflexión, a lo largo de su desarrollo no hablaremos más sobre el héroe sino más bien sobre su antagonista: el monstruo. La referencia al héroe clásico nos permite introducirnos en el mundo terrenal y en su característica condición trágica, contradictoria, en su aspecto más mundano y, por tanto más humano; no obstante, pretendemos entender nuevamente lo humano a partir de nuevas claves de interpretación que no sólo serán los mitos y fábulas sin más, sino, específicamente aquellas en las cuales el monstruo es protagonista y manifestación directa de lo humano.

Ahora el hombre no será comprendido desde el rol del héroe, sino desde el del monstruo. Un indicio de esto nos lo ofrece Michel Serres, cuando en su libro *Variaciones sobre el cuerpo* reintroduce el problema de la fábula comprendiendo su papel como interlocutor de la filosofía y, más aún, como forma de lenguaje, si se quiere, que le ofrece a ésta última un nuevo escenario en el cual desarrollar sus problemas más fundamentales. Un aspecto de particular importancia es el hecho de que la fábula representa ante todo una de las metamorfosis más dicentes para nuestra reflexión, pues señala el paso del hombre al terreno del animal con el fin de que en esta “ilustración” el ser humano pueda comprender aún más sobre su propia naturaleza y condición;

Si el mito presta a la literatura sus ideas más profundas y filosóficas, la literatura le cede a la filosofía no sólo la forma de la expresión, sino también la posibilidad de pasar del terreno figurado al real. Un género de escritura es el problema prefilosófico en el que se juega un modo del pensamiento en la filosofía. La fábula social, moral y filosófica es abordada por Serres porque procesa mitos y leyendas a través de indicios materiales. De un modo real o encubierto, el cuerpo animal es con frecuencia el vehículo de transmisión de cualidades o virtudes de potencias divinas en la vida de los hombres. El cuerpo animal en las fábulas es el apólogo de la vida humana; funciona como retrato o caricatura (Cangi, 2011, 10).

Preferimos trabajar sobre la lógica de que es la fábula un retrato de lo humano y de que en dicha transposición podremos reivindicar y, más aún, en palabras de Serres, recordar esa instancia quizá primitiva pero constitutiva de lo que somos. Conceptos como “cuerpo”, “animal”, “bien”, “mal”, “otro”, “monstruo”, “yo” y “límite”, entre otros, deberán ser repensados y resignificados en el trabajo filosófico. Es entonces el mito el lugar en el cual se recompondrán las estructuras básicas en torno a las cuales nos constituimos a lo largo de

la historia. Efectivamente, Serres considera que las fábulas y mitos retratan cualidades corporales de potencias humanas a través del cuerpo animal y metamorfosis sensibles entre el hombre y el animal. A través de estas “ficciones útiles”, como las llama Nietzsche, se posibilita el aprendizaje que reside en el juego de las simulaciones, las incorporaciones y las adaptaciones al mundo. Justamente fue Ovidio el que nos enseñó que la potencia última de las fábulas promete el vivo poder de las metamorfosis corporales. Las que se comprenden e insisten entonces como potencias que escapan a las identidades y como reservas sensibles que prometen una materia informe. Algunas de estas metamorfosis posibles en las fábulas serán narradas a lo largo de nuestro camino intentando entrever en ellas ese animal, ese monstruo que habita en la piel o membrana del hombre y que determina muchas de las formas en que éste se involucra sensiblemente con el mundo. Por ejemplo, el hombre bípedo rasgó su membrana y se deslizó hacia el sol en un falso equilibrio entre movimiento y libertad. A partir de Séneca será llamado *dejectus*: el desfavorecido de la naturaleza que se mantiene erecto mirando al cielo. Para que el *cogito* fuera posible, entre el *homo habilis* y el *homo sapiens*, la cabeza erguida precisó comenzar a pensar en su refugio. El cuerpo- nos dice Serres- se conoce en la exposición al mundo, en la más intensa actividad. Un planteamiento de este tipo nos conducirá hacia propuestas como la de Sloterdijk que sin duda será para nosotros un referente constante debido a que nos permite comprender lo humano más allá de lo humano mismo, no sólo desde su “artificialidad definitoria”, sino y a partir de esto, desde su condición “acrobática”, concepto que desarrollaremos más adelante<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> Refiriéndose a Foucault, Sloterdijk aborda esa falsa verticalidad o, en sus palabras esa “verticalidad trágica” que lo será en tanto que siempre alude a los dramas de la ascensión y de la caída; “El eje vertical puede ser también el vector de una existencia que ha perdido su patria en la tierra y que allá arriba –como el maestro de obras Solness (pieza teatral de Ibsen)- asume su disputa con Dios, resaltando también la huida hacia lo desmesurado y escondiendo en sí mismo, desde el principio, el vértigo de la caída” (2006, 101). Para Sloterdijk, siguiendo a uno de sus principales maestros Gehlen, allí donde aparezca el ser humano, le antecede su status de impedido. El hombre aparece así como un ser orgánicamente “desvalido”, es decir que no está dotado por la naturaleza con órganos especializados capaces de adaptarse al medio ambiente. No tiene, como otros animales, por ejemplo, órganos de ataque, de defensa o de huida. No está revestido de pelaje ni preparado para la intemperie, carece de alas para volar, garras afiladas para cazar, etc. Frente a esta “falta de especialización” orgánica, el animal hombre se ve obligado, para sobrevivir, a devenir un “ser cultural”. Ante la imposibilidad orgánica de adaptarse al medio ambiente, debe crear entonces un medio ambiente artificial –civilizatorio– que le permita producirse a sí mismo. De este modo, lo que llamamos “cultura” no es otra cosa que el resultado de unas técnicas de distanciamiento frente a la naturaleza. Este artificio sobre el cual

Son, de esta forma, el mito y la fábula y su reserva literaria aquellos elementos que fuerzan a la filosofía a pensar una vez más el cuerpo. Recurrimos a estas formas expresivas, porque en la historia de la filosofía se ha venido diciendo que el cuerpo escapa a cualquier reflexión, debido a que –como mixto de fuerzas, sensaciones y pasiones- no hay en éste ni totalidad ni unidad sintética *a priori*. De este modo, el cuerpo escapa a cualquier representación estable y a cualquier identidad. Sin embargo, persevera e insiste, y toda composición u organización culmina por hacer cuerpo, por hacer “un” cuerpo. El cuerpo convive en medio de las fuerzas de lo no totalizado y en la diferencia singular de un modo de expresión como puede ser “hay”, “he aquí” o “esto es”. El cuerpo insiste por indicios que balizan su extensión o por estremecimientos que señalan su duración: “Hay piezas, zonas, fragmentos. Hay un pedazo después de otro: pero los pedazos cambian mientras el recuento enumera en vano” (Nancy, 2003, 95). La singularidad del propio cuerpo, nuestro y extraño al mismo tiempo, nunca está asegurada. Nos pertenece tanto como se nos escapa: quizá podamos decir que se deja presumir pero jamás identificar. Tanto Nancy como Serres, de distintos modos, reclaman la singularidad del cuerpo a través de sus indicios, sus transformaciones y sus adecuaciones.

En *Atlas* Serres sostiene que “el verbo vivir quiere decir residir” (1995, 174). El ser vivo es una topología, una membrana sin la cual no habría vida. Entre las fábulas y las aproximaciones filosóficas, el cuerpo es el lugar vacante y provocador de problemas y preguntas. Si la vida no puede prescindir del lugar por definición, como sostiene Serres, el animal como modelo de vida errante, a veces migrante de tierras lejanas, nunca abandona su “envolvente” de escamas, cuero o plumas. La palabra “envolvente” está contenida en el germen de aquello que la vida puede y remite al lugar inmanente del cuerpo. El cuerpo carece de unidad sintética, pero no por ello carece de principio ontológico, lógico y genealógico: “La vida puede en el lugar, de modo estrecho y corto, en forma frágil, plegada y conectada: “ahí”, bajo la forma de “esto es”, por separado, se expresa la existencia de un

---

descansa lo humano será, precisamente, lo que explica su comportamiento acrobático y necesariamente transformador. Estos problemas serán desarrollados a profundidad más adelante, de manera que el concepto base de esta propuesta, a saber el de la “antropotecnia”, sea debidamente clarificado y vinculado como conclusión a todo nuestro trabajo.

modo que singulariza un cuerpo” (Serres, 2011,15). Efectivamente, si tratamos de enfocarnos en el lugar de lo humano o de lo vivo en términos generales, que reconocemos como eso “envolvente”, el fundamento para comprender al ser humano no descansará más en un “no lugar” abstracto, sino que literalmente deberá encarnarse y fundirse con la materia y sus múltiples espíritus. En la antigüedad, los mitos manifestaban justamente esta vinculación esencial dado que la doble instancia, material y espiritual, no estaba escindida sino más bien cohesionada y lo divino era de hecho manifestado por la naturaleza, pues en ella residía lo sagrado. La razón no había provocado todavía el distanciamiento radical entre lo real y lo imaginado, entre lo sagrado y lo profano o entre el cuerpo y el espíritu. Si bien eran instancias que podían pensarse separadamente, en el mito se encontraban íntimamente ligadas y referidas:

En muchos pueblos, las estructuras míticas no establecen una diferencia entre mundo espiritual y mundo natural; al contrario, ambos mundos están confundidos en el mito: los objetos y seres de la naturaleza son, a la vez, seres míticos y viceversa: los seres míticos tienen un lugar en la naturaleza. Contrario al pensamiento ecológico moderno, las ecologías de los pueblos indiferenciados son de naturaleza mítica: se superponen al mundo de los hechos naturales, percibidos como buenos y útiles o como caóticos y deletéreos de la vida. Lo real y lo imaginado se mezclan, tienen zonas de continuidad y de interconexión (Mora, 2007, 26).

La realidad cotidiana se construye así a partir de dichas “ecologías mágicas” y su consolidación e integración en la vida social de la comunidad es un carácter fundamental y fundador del mito. Ofrece una cosmología completa y compleja y, como decíamos más arriba de la mano de García Gual, el mito cuenta una historia sagrada, esto es, un acontecimiento que ha tenido lugar en un tiempo primigenio, en el tiempo de los comienzos. Este aspecto nos permite avanzar en nuestro trabajo, debido a que para comprender mejor lo humano y aquello que pretendemos decir cuando nos referimos a nosotros mismos, quizá debamos adentrarnos a estos relatos de tiempos inmemoriales en los cuales se narra su aparición o creación y encontrar en ellos los primeros indicios que posteriormente se transformarán en el proceso irrevocablemente cambiante y fundador del mito<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> Traemos además, la fábula de Cura, a la cual se refiere Heidegger en su parágrafo 42 de Ser y Tiempo, debido a que, de una manera similar a la que proponemos en nuestro trabajo, es por vía de este tipo de recurso

## 2.2 Tras el ovillo de Ariadna: el origen del hombre

“Las madres no cuentan. Todo está en el caliente germen que las elige y las usa. Tú eres la hija de un rey, Ariana la muy temida, Ariana la paloma de oro. Él no es nuestro, un artificio. ¿Sabes de quién es hermano? Del laberinto. De su cárcel misma. ¡Oh Caracol horrendo! Hermano de su jaula, de su prisión de piedra. Un artificio, mira, igual que su prisión. Dédalo los hizo a ambos, astuto ingeniero” (Julio Cortázar).

Sabemos que los relatos de los orígenes en el Génesis nos hablan de un ser humano creado por Dios a su imagen y semejanza. Creado de barro, hijo de la tierra, del polvo. Por ello, el hombre arquetípico es Adán, porque ha sido creado de la tierra (*adamah*), porque es su hijo como también lo es del agua con la que se le amasa; hijo del soplo divino que da vida y calor, hijo del fuego. Pero el ser humano es, también, consecuencia de una transgresión, de un ir más allá de lo permitido (ese límite cuya superación por la *hybris* atrae el castigo de los dioses según el pensamiento griego). Es siempre un ir más allá que le deja fuera del Paraíso, de ese espacio mítico en el que vivía en plenitud, fundido, confundido con todo lo demás. Sólo después de saborear el fruto del árbol del conocimiento, del árbol de lo axiológico, de lo valorativo (del bien y del mal) cae fuera de ese espacio primordial. Una acción de caída propiciada por la mujer (veremos en esto, con sus resabios androcéntricos, la coincidencia con el mito prometeico). Precisamente, este primer pecado, la fundación del

---

que podemos aproximarnos a la comprensión de, en este caso, una autocomprensión preontológica del *Dasein*. El mito constituye otro de los importantes referentes en torno a los cuales se reflexiona sobre el origen de lo humano y su particularidad existencial: “Al atravesar Cura un río, ve un gredoso barro, y cogiéndolo meditabunda lo comenzó a modelar. Mientras piensa en lo que hiciera, Júpiter se presenta. Pídele Cura le dé espíritu y fácilmente lo consigue. Como Cura quisiese darle su propio nombre, niégase júpiter y exige se le ponga el suyo. Mientras ellos discuten, interviene también la Tierra pidiendo que su nombre sea dado a quien ella el cuerpo diera. Tomaron por juez a Saturno, y éste, equitativo, juzga: “Tú, Júpiter, porque el espíritu le diste, en la muerte el espíritu y tú, Tierra, pues le diste el cuerpo, el cuerpo recibid., reténgalo Cura mientras viva, porque fue la primera en modelarlo. Y en cuanto a la disputa entre vosotros por el nombre, llámesele hombre, ya que del *humus* ha sido hecho”” (Heidegger, 2003, 219). La figura maternal que encarna la diosa Cura es de vital importancia ya que representa la instancia, no solo que configura lo humano (en un sentido literalmente performativo), sino, además, la que preservará la existencia de ese ser mientras viva. Será la madre, propiamente, la que sepa del verdadero cuidado. Entonces, además de la heterogeneidad que constituye lo humano por ser, a saber, composición de alma (Júpiter) y cuerpo (Tierra), la condición existencial misma de lo humano descansa, mientras viva, bajo el concepto existencial del cuidado y se mantiene en constante conexión con dicho compuesto. En el caso particular de esta fábula, el hombre no queda abandonado por su origen sino retenido en él. La condición misma del estar-en-el-mundo del *Dasein* está determinada por el cuidado. Más adelante, veremos que en el caso de la criatura de Frankenstein, a través de la cual vislumbraremos lo humano, ya no podremos sostener más una posición como esta, pues el monstruo es abandonado y esta es la impronta de su destino.

mal por cuenta del conocimiento de éste, por su incorporación (usamos esta expresión de manera literal, ya que con la ingesta del fruto del árbol prohibido, el mal es comido, conocido y fundado) es narrado con particular ironía por José Saramago en su *Caín*, versión de la literatura que retoma el mito de la creación y le da otras posibilidades, de la misma forma en que nosotros pretendemos hacerlo;

(...) Ahora lo que nos interesa es la familia de la que el papá Adán es la cabeza, y qué mala cabeza fue, no vemos cómo decirlo de otra manera, ya que bastó que la mujer le trajera el prohibido fruto del conocimiento del bien y del mal para que el inconsciente primer patriarca, después de hacerse rogar, en verdad más para complacerse a sí mismo que por real convicción, se atragantara, dejándonos a nosotros, los hombres, para siempre marcados por ese irritante trozo de manzana en la garganta que ni sube ni baja. Tampoco faltan los que dicen que si Adán no llegó a tragarse del todo el fruto fatal fue porque el Señor se apareció de repente queriendo saber lo que estaba pasando allí (2009, 17).

Esa humanidad primordial constituida por la pareja de hombre y mujer es arrojada, de esta forma, del reino de lo natural al que pertenecía, el error los hace semejantes a Dios, el pecado ha dejado traslucir esa esencia rebelde y transgresora, el juicio nace y con él el castigo y el destierro. Ahora la pareja se ve desnuda, ahora se percata de esa evidente falta de pudor pasada por alto por su Creador. Y ahora descubre el sexo (procrea) y la muerte; *eros* y *thanatos*. La primera muerte que viene, por cierto, de la mano del hombre, es la muerte de hermano a hermano, y no de ninguna desgracia o catástrofe natural, ni siquiera como consecuencia del natural agotamiento de la finita vida humana. Adán es el primer hombre que vive; Abel el primer hombre que muere. Un justo; alguien que no ha merecido su muerte. El amor fraternal se desvanece como el humo del sacrificio ofrecido por Caín y despreciado por Dios, la terrible prueba impuesta por el Creador adquiere un matiz particularmente cruel, cuando Abel, en lugar de compadecerse de su hermano, se burla de él y se enaltece proclamándose como el elegido del Señor. Una vez más Saramago retoma el relato y describe ese primer asesinato y, con ello, la condenación del disidente Caín: “Un día Caín le pidió al hermano que lo acompañara a un valle cercano donde corría la voz de que se escondía una zorra y allí, con sus propias manos, lo mató a golpes con una quijada de burro que había escondido antes en un matorral, o sea, con alevosa premeditación”. (2009, 39). Más adelante retomaremos los reclamos de Caín, a los que da voz Saramago, y que permitirán establecer nuevas relaciones de este mito, leído desde la contemporaneidad

con el mito del moderno Prometeo. La importancia de revisar de manera alternada algunas de las diversas interpretaciones de estos mitos consiste en ampliar el panorama y con él las posibilidades de los mismos, de manera que nuestra investigación se enriquezca cada vez más.

De hecho, el carácter canónico, doxástico (y dogmático) del texto bíblico de los orígenes ha bloqueado hasta cierto punto interpretaciones más ricas y abiertas, aunque, como decíamos un poco más arriba, también el arte ha vuelto una vez y otra a los relatos originarios de la constitución, la fundación (y en el mismo instante casi) la quiebra de lo humano. Hoy diríamos que hay un problema de anclaje o de fijación a su horizonte interpretativo. Y, por tanto, de esclerosis semántica. Algo interpretado como profunda verdad (más allá de las comprobaciones y las verificaciones lógicas o empíricas) desde un espacio y lugar determinados ha querido ser impuesto, con una parecida virtualidad significativa (algo, por otra parte imposible) en otros horizontes geográficos e históricos.

Por su parte, tal vez las grandes verdades del pensamiento griego hayan tenido a la postre mejor fortuna en el marco de la civilización occidental. Desintegrado el espacio vital que regía su vivencia y sus interpretaciones, el espacio mítico ha podido ser fuente constante de reflexión abierta y de reinterpretaciones. Liberados de su *doxa* (que también existió en su momento) y de instituciones preservadoras y transmisoras de un significado y un sentido únicos, los grandes mitos grecolatinos recorren toda la espina dorsal de la experiencia de la cultura occidental.

Entre dichos mitos hay pocos que tengan la hondura y las implicaciones del mito de Prometeo, el pre-visor, el Titán hijo de Jápeto y hermano de Atlas, primo del mismo Zeus, el Dios-Padre, cabeza del panteón olímpico y, a su vez, el único que se atreve a desafiarlo. El único que pone en evidencia las precariedades de la divinidad, y que hace posible (no sin pagar su precio) la existencia de una humanidad de la que si no es creador inmediato (algunos relatos le atribuyen la creación del primer hombre, Fenón, con barro y agua) es su indudable benefactor. De hecho, como veremos más adelante, provee al hombre el fundamento mismo de su cultura y la posibilidad de comprender una y otra vez el destino



del hombre a lo largo de la historia, es el Titán en el que descansa el escándalo del dolor de un dios que además sufre a favor de los hombres.

La tarea básica de la semiótica actual no es otra que la de intentar penetrar en los espacios dinámicos donde la significación se pone en juego y dilucidar, como teoría crítica de la cultura, el lugar mismo de nuestra mirada, la instancia de nuestro acceso al universo de significados y sentidos. Por ello, resulta urgente replantearse las grandes cuestiones que han abocado al presente conflicto, a este momento cambiante, que afecta sobre todo a la estabilidad de los universos simbólicos. Intentar ser contemporáneos de nosotros mismos exige, por tanto, volver nuestra mirada a la modernidad y descubrir en este ambicioso proyecto de emancipación humana sus errores más radicales, que no obstante siempre está presente en sus posibilidades más abismales. Si algún mito clásico tuvo virtualidad en el horizonte moderno fue el de Prometeo. No en vano se ha llamado al siglo XIX (e incluso buena parte del XX) el siglo prometeico, frente a este nuevo horizonte del "retorno de Hermes", según algunos especialistas que proclaman la liberación de las interpretaciones y la *koiné* hermenéutica. Por ejemplo, Marx decía que Prometeo debía ser el primer santo de un santoral laico, mientras que otros investigadores proclaman la muerte de Prometeo. Quizás, en su muerte -en una de sus muchas muertes- Prometeo siga más vivo que nunca y se permita regresar de múltiples maneras.

Ser contemporáneos implica también una distancia invariable con respecto a los mitos, un sentimiento de extrañeza e incluso de nostalgia. La recepción que tenemos de ellos está mediada por un desprendimiento de su sentido religioso y de su contexto histórico específico. Sin embargo, estos fantasmas, estas presencias difuminadas por el tiempo y el espacio no nos son del todo ajenas, provocan en nosotros un contundente sentimiento de familiaridad que podemos constatar por las pasiones e impulsos que compartimos con ellos y en sus destinos ejemplos que podemos tomar para nuestra propia vida:

Tal vez aún nos reconocemos en esas figuras: sus ropajes y títulos nos son exóticos, pero el latido de los corazones antiguos suena semejante al de nuestro propio corazón. No nos identificamos con Edipo, rey de Tebas y vencedor de la Esfinge, ni compartimos la audacia de Antígona, pero de algún modo reconocemos en ellos rasgos de la condición humana que nos conmueven. De ahí una cierta nostalgia familiar; y de ahí también, en esa ambigua sensación de distancia y cercanía emotiva, de "exotismo y

familiaridad”, una invitación a tratar con los mitos griegos con cierta mirada irónica. (García Gual, 2011, 245).

La figura de Prometeo es ampliamente conocida en el mundo occidental, y ha sido objeto de un importante número de versiones literarias e interpretaciones plásticas (pictóricas y escultóricas) e incluso musicales. Su filiación y sus perfiles míticos pueden ser consultados en cualquier diccionario mitológico, aunque la mayor parte de ellos tienden a ofrecer lecturas sincréticas que matizan poco acerca de la historicidad y la evolución del mito. Esa tendencia a ofrecer una especie de archimitologema, aunque sea subrayando las variantes, no es tan interesante como acceder a las constelaciones de mitemas (o claves mitológicas básicas, según Levy Strauss) de cada relato, que nos revelan el peculiar perfil y las preocupaciones subyacentes de cada reelaboración mítica en donde cada una de estas versiones ofrece algo nuevo de manera que el complejo mítico se enriquece con la suma de variantes y añadidos. Si el mito (como en nuestro caso) es relato de fundación y apunta a ciertas dimensiones humanas que suponemos existen más allá del tiempo y el espacio concretos, se ofrece, sin embargo, en palabras, es decir, se hace materialidad, carne de espacio y tiempo, quedando en él la marca y el sesgo de su comprensión y de su reelaboración en cada época. Una vez más, las supuestas "constantes" se nos ofrecen inextricablemente unidas a las variables con las que cada comunidad interpretante, cada colectivo humano, expresa su propio emplazamiento en el mundo.

Dicho de otro modo, la virtualidad significativa del mito no sólo depende de sus dimensiones sintáctica y semántica, de ningún supuesto "significado inmanente", sino que este tipo peculiarísimo de discurso requiere unas condiciones pragmáticas peculiares; un pacto fiduciario entre enunciador mítico y receptor real. Por ello, podemos afirmar que “el discurso mítico, construcción especulativa dirigida a un hacer-hacer o a un hacer-estar-ser sociales, es el compromiso entre su enunciador y su enunciatario (Sujetos del estar-ser y del hacer sociales), de un contrato de veridicción; tanto su valor cognoscitivo como su eficacia práctica dependen de ese juego del hacer-creer/creer. Si ese contrato se rompe, el discurso mítico deviene mito en el sentido moderno, ficcional del término)” (Greimas, A. J/ Courtés, J., 1991, 166).

El mito de Prometeo nos ha llegado del mundo griego clásico -tras un indudable proceso de transmisión oral- en tres fascinantes versiones literarias que reflejan diversas intenciones y ponen de relieve perfiles distintos: los relatos de Hesíodo en *La Teogonía* y *Los Trabajos y los Días* ; la tragedia de Esquilo, *Prometeo encadenado* y la versión que Platón nos ofrece en el *Protágoras*. Desde estos relatos fundadores hasta nuestros días muchas han sido las reelaboraciones de este mito: no sólo el tratamiento cómico de Aristófanes o la apología sofística en el diálogo de Luciano de Samósata *Prometeo en el Cáucaso*, o las más recientes versiones de Goethe -quien inaugura en el drama inacabado *Prometeo* la primera imagen del "hombre prometeico" (referente que trabajaremos con especial dedicación más adelante)-; o las curiosas lecturas de Nietzsche o Kafka, espléndidamente abordadas por Carlos García Gual en su modélico *Prometeo: mito y tragedia*. Incluso a principios del XIX se compuso un ballet que hace referencia al mito y al que Beethoven puso música (*opus. 43*). Aquí intentaremos traer una vez más a la presencia a esta esquiva figura, unas veces de carácter paternal y amoroso y, otras, ambicioso, omnipotente y temeroso. Nos dedicaremos a rastrear algunas de las diversas aureolas que han adornado a lo largo de los siglos a este usurpador del poder divino, de manera que podamos comprender más adecuadamente de qué manera llegamos hasta el moderno Prometeo con su irrefrenable caudal de ambición y perdición. Justamente, porque como afirma Carlos García Gual; “(...) para un autor moderno el volver a tratar algunos temas y motivos de la tradición mítica griega no significa simplemente recontar el mito, como lo haría un mitógrafo erudito, destacando con precisión las variantes del mismo en su recorrido literario anterior, sino, sobre todo, advertir una nueva lectura y proponer una reinterpretación del vetusto mito en una clave más moderna” (2011, 244).

Cabe aclarar que el análisis de la figura de Prometeo y de Frankenstein no excluirá y no podrá hacerlo la reflexión en torno al monstruo mismo, y al hombre (cabría suprimir la conjunción y reemplazarla, quizá por un “o”...), en tanto que en ella no sólo se comprenderá en qué consiste propiamente su carácter monstruoso sino, sobre todo, lo que constituye a su creador también como monstruo, de manera que podamos, en el camino

llegar por fin a comprender la alteridad radical que constituye al monstruo y la alteridad que descansa en cada uno de nosotros; en ese “Yo es monstruo”<sup>6</sup>.

### 2.3 La tierra abajo: de dioses y hombres

“Dios, qué pequeños son los hombres” (Grandville).

El Prometeo clásico aparece como el formador y benefactor del hombre. Ciertamente una u otra cuestión están ausentes en diferentes tradiciones mitológicas, pero si hacemos una síntesis de ellas no cabe duda de que hay que destacar ambas. Según Hesiodo, es hijo del titán Jápeto y de la oceánide Clímena y Atlas, Menecio y el torpe Epimeteo son sus hermanos. Según Ovidio, en el libro I de *las Metamorfosis*, Prometeo formó al hombre cuando todas las demás cosas estaban ya hechas. Lo modeló con arcilla y lo hizo a imagen de los dioses, por lo que le dotó de un alto intelecto y de una cabeza erguida con la que poder contemplar las estrellas. Pero no fue esa la única acción que el hombre debe a su mitológico formador. Como un buen padre Prometeo se preocupó no sólo de formar al hombre, sino también de garantizar su seguridad y felicidad. Para ello llegó a engañar hasta al mismísimo Zeus.

Los relatos hesiódicos tienen una importancia extraordinaria para la consideración de nuestro mito, pues a la vez que parecen remitir a un trasfondo común ponen un énfasis diferente en numerosos mitemas como lo podemos entrever en la afirmación de García Gual, cuando señala que en "*la Teogonía*" el aedo cuenta la historia de Prometeo como una victoria más de Zeus, en el marco de su carrera hacia la soberanía definitiva sobre dioses y hombres; el poeta recalca que el castigo del hijo de Jápeto –como los de sus hermanos

---

<sup>6</sup> Sobre la base de nuestro recorrido y análisis de la comprensión y construcción de lo monstruoso y teniendo como referente la carta escrita por Arthur Rimbaud a Paul Demeny a Charleville “Yo es otro” : "*Car Je est un autre. Si le cuivre s'éveille clairon, il n'y a rien de sa faute. Cela m'est évident: j'assiste à l'éclosion de ma pensée : je la regarde, je l'écoute: je lance un coup d'archet: la symphonie fait son remuement dans les profondeurs, ou vient d'un bond sur la scène.*" "Porque Yo es otro. Qué culpa tiene el cobre si un día se despierta convertido en corneta. Para mí es algo evidente: asisto a la eclosión, a la expansión de mi propio pensamiento: lo miro, lo escucho: lanzo un golpe de arco: la sinfonía se remueve en las profundidades, o entra de un salto en escena" (Rimbaud, Jean Nicolas Arthur, 1994, 102). Daremos el giro hacia la propuesta que traemos acá y que se enmarca en la comprensión del hombre y de nosotros mismos: “Yo es monstruo”.

Atlante y Menecio- corresponde a sus delitos y evidencia la superioridad del hijo de Cronos, monarca definitivo del Olimpo. En *Trabajos y Días* el objetivo de la narración es explicar la causa de las penalidades que arrostran los humanos para obtener su sustento. Las coincidencias en los puntos cruciales de la narración revelan que ambos relatos proceden del mismo autor. Las variaciones muestran que opera sobre un fondo mítico tradicional, que no repite de modo mecánico ni con una literalidad ritual, sino que a partir de un esquema básico la presentación poética introduce matices y comentarios y readaptaciones de nuevo sentido" (García-Gual, 1995, 36-37).

Justamente, se cuenta, (Hesiodo lo hace en *Los trabajos y los días*) que, cuando los dioses y los hombres mortales se separaron en Mecone, Prometeo presentó un enorme buey para el sacrificio. Hizo dos partes, una con la carne y las vísceras recubriéndolas con el vientre del animal y otra en la que puso los huesos a los que, astutamente, recubrió con la agradable grasa. Dispuso ambas partes y las llevó a Zeus para que eligiera entre ellas. Zeus eligió la parte de la grasa creyendo que en ella se encontraba lo más suculento del buey y, ¡cuál no sería su sorpresa!, se llevó un enorme disgusto al encontrar bajo ella los huesos mondos. La parte con la carne la dio Prometeo al hombre. Irritado Zeus, decidió no volver a enviar el fuego a los hombres ante lo cual, intervino aquí una vez más Prometeo robándolo del seno de los dioses y entregándolo al ser humano. Zeus condenó entonces a Prometeo a ser encadenado en el Cáucaso y a que durante el día un águila le devorara el hígado, que le volvía a crecer durante la noche.

Es evidente que para Hesíodo la filantropía de Prometeo, el Previsor, "el de torva astucia" fracasa por intentar engañar al dios supremo, el "prudente" o "providente". La confrontación se produce en el campo de la astucia;

Zeus, ya se ha enfrentado por la fuerza a otros adversarios violentos, como los Titanes –en una lucha por la soberanía celeste en que tuvo a su lado como aliado a Prometeo-, se encuentra ahora con este nuevo y peligroso desafío en el terreno de la inteligencia. Aquí la fuerza es un arma secundaria y un tanto descartada en principio; lo pertinente es apelar a la trampa y el engaño, estamos en los dominios de la *dolíe téchne* (arte engañoso), del disimulo y el ocultamiento, y, en caso extremo, del robo (García-Gual, 1995, 45).

El mito de Prometeo es un mito etiológico, y responde a cuatro temas cuya causa se nos ofrece a continuación:

1. Por qué en los sacrificios los hombres queman en honor de los dioses los huesos y las grasas de las víctimas y se reservan la carne para sí, la mejor porción.
2. El origen del fuego.
3. La aparición de la primera mujer como causa de desdichas.
4. La existencia en el mundo de los males, del fatigoso trabajo como una necesidad y de la pobreza y las necesidades (García-Gual, 2009, 39).

Sin negar esas raíces etiológicas, el mito de Prometeo apunta hacia dimensiones más básicas y profundas y, en el fondo, es un mito de fundación de lo humano, de caída y de redención. Además de reflexión sobre la técnica, sobre la dimensión "maquínica" que acompaña al hombre desde sus orígenes, no sin conflictos, como hemos de ver más adelante.

Platón, por su parte, nos ofrece en el Protágoras una versión sofística de los orígenes de la civilización, una reflexión que parte de la preocupación por la convivencia ciudadana y la educación democrática, así como también por el dominio de las técnicas y de la *areté* política. Siguiendo este mito, García-Gual señala:

El progreso humano se basa no sólo en el dominio de unas técnicas instrumentales y especializadas, sino en unas normas morales que permiten la convivencia y la sociedad civil. Para esta comunidad somos educados desde niños por todo el entorno social, sobre un sentido innato de la moralidad y la justicia, que todos debemos compartir. La enseñanza de los sofistas, como la de Protágoras, viene a perfeccionar unos conocimientos generales, y su *téchne politiké* ayuda a ese perfeccionamiento del individuo al servicio de la ciudad (2009, 140).

Será tal el respeto y el interés por las enseñanzas de Protágoras, que Platón reproducirá, esta vez sin ironía, el mito de Prometeo sobre un fondo tradicional y adaptado a la intención didáctica personal del sofista. Justamente, el mito y los razonamientos que le seguirán parecen exponer las ideas de éste sobre la convivencia ciudadana y la educación democrática, así como también al respecto de las técnicas y de la *areté* política. Es preciso aclarar que, en contraposición con Esquilo, el recurso del mito tiene un carácter estrictamente didáctico en tanto que le sirve para ilustrar su tesis.

El desarrollo del mito que le permite ejemplificar las cuatro etapas del desarrollo de la vida humana, a partir de la figura de Prometeo principalmente, le otorgan a la argumentación un esqueleto cronológico y facilitan la diferenciación con respecto a la propuesta hesiódica previamente analizada. En el caso del mito traído por parte de Protágoras el papel del Prometeo no es el de formador de los tipos de animales ni mucho menos del hombre, sino más bien será el encargado de aportar orden mediante el reparto de las facultades que los dioses han puesto a su alcance con vistas a la supervivencia de todas las especies creadas por ellos.

En el mito sobre los orígenes de la civilización humana, Protágoras escenifica a Prometeo reconstruyéndolo positivamente como quien ha aportado la sabiduría técnica a los hombres. Precisamente, el previsor Prometeo, es quien, tras el descuido de su hermano Epimeteo, busca suplir la ausencia de las facultades que fueron otorgadas por éste último a los demás animales y, en consecuencia, de las que fueron privados los seres humanos. No satisfecho con la otorgación de estos bienes a los hombres, Prometeo roba el fuego divino y por ello es castigado, sin embargo, los hombres no sufren por este robo, sino que se quedan con el beneficio. En este caso, Protágoras no alude a la venganza descrita por Hesiodo de la creación de la mujer, de ese engaño que viene como respuesta al engaño del Titán y cierra la guerra entre el olímpico y el dios. Zeus es aquí, por el contrario, un Dios benevolente y justo y es él quien ofrece a los hombres las cualidades que permiten su vida en común, el sentido de la moral y la justicia bases para la *téchne politiké*:

Cuando los dioses formaron a las especies mortales de una mezcla de tierra y fuego, antes de sacarlos a la luz, ordenaron a Prometeo y a su hermano Epimeteo que distribuyeran entre ellos capacidades adecuadas a cada una de las especies. Epimeteo pidió a Prometeo que le dejara hacerlo y que él se cuidase de inspeccionar su trabajo. Epimeteo repartió los dones: a unos les dotaba de fuerza pero les hacía lentos, a otros más débiles les dotaba de rapidez, a unos les daba armas, a los inermes les daba alguna capacidad para que pudiesen escapar; a unos les dio gruesas pieles para protegerse del frío y a otros del calor; les facilitó alimentos distintos: a los carnívoros les dotó con poca descendencia, a los herbívoros con mucha, y así de esa guisa siguió repartiendo. Pero como no era del todo sabio se olvidó de la especie humana: el hombre quedó desnudo y descalzo, sin abrigo ni armas. Prometeo, para subsanar el error de su hermano, y nervioso por la premura del nacimiento del hombre junto con el resto de criaturas, roba entonces a Hefesto y a Atenea la sabiduría de las artes y el fuego que las hace útiles. Sin embargo, no pudo conseguir para la especie humana el saber político porque ese dependía de Zeus y Prometeo no pudo robarlo.

Por su parentesco con la divinidad, -sigue contando Protágoras- el hombre fue el primero en creer en los dioses y en construirles templos. Después el hombre inventó el lenguaje y las técnicas que le permitían subsistir. Pero vivían aislados porque no poseían el conocimiento de la política y, por su aislamiento, se veían devorados por las fieras. Si intentaban reunirse se atacaban unos a otros, por lo que volvían de nuevo a la dispersión. Zeus, entonces, se compadeció y envió a Hermes para que llevara a los hombres el sentido moral y la justicia. Y Hermes los repartió a todos los hombres para que todos participaran de ellos sin que ninguno quedara excluido (*Protágoras*, 320c - 323a).

Completa, pues Zeus el orden de lo humano, el *kósmos*, a través de la religión y del lenguaje, las dimensiones fundadoras del universo simbólico y del sentido. Como vemos, las acciones de Prometeo y de Zeus son complementarias y necesarias para la consideración de lo humano: “La visión del progreso civilizador de Protágoras es ascendente: de la indigencia de la *physis* el hombre se defiende con la ayuda de las *téchnai*, pero a su vez consolida su progreso social mediante el desarrollo de la moral y la habilidad política. Es una concepción optimista de las primeras etapas de la civilización tanto como progreso material como espiritual” (García-Gual, 2009, 150).

Es, sin duda, la versión trágica de Esquilo, la que nos ofrece una configuración más próxima y más amable de Prometeo, si se quiere una reivindicación en donde el Titán es ya símbolo de la rebelión contra un Zeus que puede ser visto como tirano e injusto. De hecho, es la versión de Esquilo la que trae consigo, entre las muchas otras repercusiones un problema teológico, esto es, la posibilidad de reconocer en Zeus nada más que un tirano (*tyrannos*) despótico y ya no más al rey (*basileús*) que solía velar por la justicia en el cosmos. Sin embargo, Zeus, en esta versión del Prometeo que nos ofrece Esquilo tan solo manifiesta ese doble carácter de la divinidad que puede mostrarse, por una parte violenta y dura, y luego graciosa y misericorde, debido a que, en la concepción esquilea de la divinidad estas dos caras constituyen a ese dios que rige los destinos del mundo con una justicia difícil de comprender: “El Zeus de Esquilo estaría próximo al dios de Heráclito, que es a la vez día y noche, verano e invierno, guerra y paz, hartazgo y hambre” (García-Gual, 2009,120). De esta manera, Carlos García-Gual “soluciona” la simplificación de la imagen de Zeus y propone una nueva lectura según la cual, el Olímpico quedaría por encima del tirano brutal.



Ahora bien, volviendo al “*Prometeo encadenado*”, éste aparece como el máximo benefactor de la humanidad: le concedió artes como la arquitectura, también las ciencias como la astronomía, la matemática, la gramática; inventó la navegación, la domesticación de los animales, el arte de obtener metales, la medicina y las artes de la adivinación (la interpretación de los sueños, los presagios, los augurios, etc.). Y todo ello lo dio a los hombres. Todo para que fuesen capaces de sobrevivir y para que sus vidas estuviesen completas.

Prometeo, un dios, un Titán que puede enfrentarse a los dioses en un plano distinto al de los héroes sigue, sin embargo, el ciclo inexorable de la estructura trágica, aunque el héroe, por su parte, avanza hacia la propia destrucción con una grandeza que es limitación e inconsciencia de los límites:

Prometeo, en cambio, “el previsor”, ha cometido también un lamentable error, al desafiar la enemistad de los dioses por socorrer a los hombres. (...). Prometeo se sale del esquema habitual de la acción trágica porque la abrumadora superioridad de los dioses sobre los hombres no cuenta para él, que es también un dios. Pero, a la vez, resulta tremendamente humano y tremendamente trágico por ese empeñamiento heroico en mantener una decisión personal, en esa inflexibilidad personal que es una de las características de los héroes griegos (García-Gual, 2011, 113).

Pero Prometeo es un dios inmortal, que conoce y reconoce su falta, aunque tiene para ella una justificación: su *Philantropía*, su amor a los humanos a los que Zeus quiere destruir. Y asume el dolor que su actuación le ha traído.

Nos encontramos ante un Prometeo que asciende en la genealogía: un Titán mártir que se enfrenta a un Zeus implacable, frente al bribón justamente castigado que nos había presentado Hesíodo. Aquí, como muy bien ha indicado García-Gual: “Mientras que la gloria de Zeus reside en haber conquistado el poder supremo, la gloria de Prometeo está en ese amor suyo a los humanos que le ha llevado a ofrecerles el fuego, la esperanza y las técnicas, son los motivos del Titán. (...) Su excesivo amor a los hombres le atrajo la enemistad de los dioses. Pero era digna la apuesta. En Esquilo no se habla de que los hombres hayan recibido más que beneficios de Prometeo, sin esas compensaciones dañinas que refiere Hesíodo” (2009, 117).

Prometeo ha traído el fuego que libera del miedo y que permite el progreso y se ha identificado, consustancializado de algún modo, con el espíritu de la humanidad. Por esto, Prometeo aparece más allá de esa peripecia individual tan del gusto del pensamiento mítico griego para convertirse en un verdadero arquetipo. Justamente, como afirma Félix Duque en su libro *Contra el humanismo*: “Todavía envuelto en la prudente capa del mito, aparece aquí la figura rebelde del Titán, que sufre castigo eterno por parte del Dios supremo, como pena: “Por el excesivo amor a los mortales”. Tal es lo que le reprocha (no sin tácita compasión) el más deforme de los Olímpicos, Hefesto: “Esto has sacado de tu sentir humanitario”” (2003, 64). Este sentir será, precisamente, la característica fundamental que ya desde el siglo V a. C. se anunciará y se establecerá como la base del denominado humanismo en donde, de manera cada vez más radical, las bases mismas de su nacimiento se irán manifestando con contundencia en las diversas reacciones hacia las doctrinas religiosas o metafísicas, en las que la preponderancia de los dioses será cuestionada por su amenaza constante del mundo y de los intereses humanos. Vale la pena aclarar que este postulado contiene en su germen un arbitrario posicionamiento del hombre en el centro del mundo como medida de todas las cosas y, a partir de esta formulación, incluso como redentor de la naturaleza, como mediador entre los dioses y, posteriormente entre Dios, y las criaturas tan alejadas y sumidas en el olvido que trae la materia y la diferencia.

Esta es la insignia del arquetípico Prometeo que “llevado de su *hibrys*, el hombre –o más exactamente el héroe titánico que intenta rebasar sus límites mortales- se lanzará a la conquista del cielo y a la explotación de la tierra, pugnando por liberarse del doble yugo de los Ínferos y de los Celestiales” (Duque, 2003, 65). Esta será la tendencia que desencadenará una modernidad harta del cobarde acatamiento de las demandas divinas, a sus ojos injustas y arbitrarias, y caracterizada por la blasfemia y la rebelión. No obstante, ya lo hemos ido anunciando con bastante recurrencia, estos nuevos posicionamientos propios del humanismo conducirán irrevocablemente hacia su ocaso y, por tanto, hacia el nacimiento de un nuevo y más contundente reclamo, a saber, el de la criatura, el del hombre ahora abandonado, sufriente y fracturado. Quizás el antiguo Prometeo sigue atado al Cáucaso y nuestros lamentos ya no pueden ser atendidos y resueltos por su filantropía,

quizá intentando suplir su ausencia el hombre tomó su lugar y se encontró más perdido y vulnerado.

Prometeo nos ha permitido viajar a través de los tiempos y más aún a través de las voces de muchos a los que su historia permitió dilucidar la condición misma de lo humano. En tanto que figura arquetípica en la que se transforma el Titán sus ecos continúan resonando en diversas versiones posteriores que de nuevo intentarán narrar no solo la peripecia que constituye el nacimiento del hombre, sino ante todo las tribulaciones que trae consigo su creación, cuando además ésta viene de la mano del hombre mismo y de sus ansias del adquirir la verdad sobre el secreto de la vida<sup>7</sup>. Es este el caso del *homúnculos* u

---

<sup>7</sup> Esta tendencia absolutamente moderna es desarrollada con cuidado por Blumenberg bajo lo que él llama la autoconfiguración o autoafirmación de lo humano. Precisamente, el principio de autoafirmación implica que la Modernidad, lejos de constituirse como un comienzo desde cero, significó la defensa de la existencia y del mundo humanos contra el “ataque” del Dios nominalista. Descartes no se enfrentó a la tradición con la violencia de una objeción radical y de un nuevo proyecto, sino explicitando con un paso decisivo en la figura del genio maligno las implicaciones del absolutismo teológico, dando lugar así a una amenaza tan aguda que el contrapeso sólo pudo hallarse en la inmanencia absoluta. Por otro lado, aunque Descartes no se hubiera arriesgado a la duda radical de no haberse creído en posesión de los medios para eliminarla por completo, se reveló que esto no era posible, y así arribó la edad moderna a su curso: con la media certeza de poder alcanzarlo todo con el saber y con la media incertidumbre de sucumbir, al cabo, a un gran engaño. El principio de autoafirmación constituye así el logro de la comprensión del mundo moderna, el comienzo de una nueva racionalidad y es por ello que Blumenberg la utiliza como idea “fósil” para investigar la formación histórica de la Modernidad temprana. Al comienzo de la Modernidad, el principio de autoafirmación se plantea como alternativa contra la *creatio continua*, la conservación en el ser por parte de Dios. Así, su presencia en el pensamiento moderno no se debe a una influencia de épocas anteriores, sino como una nueva respuesta a la pregunta –creada por la Edad Media para ajustarse a la respuesta previa de la dependencia radical en el ser respecto de Dios cuya posible formulación podría ser: ¿qué hace que las cosas sean? La autoafirmación sería, más bien, una autofundación. En efecto, la Modernidad se comprendió a sí misma de esta manera en la Ilustración –simbolizada en el Fausto de Goethe, lugar de la existencia que dispone de sí misma, de la conciencia que dispone de sí y del mundo. Del hombre de la Ilustración puede decirse que es luz natural, la luz de la realidad. La existencia iluminada de la Edad Media es ahora la existencia que ilumina. Ahora bien, bajo esta autocomprensión moderna, la autoafirmación es realmente, para Blumenberg, el intento de orientarse en un mundo que ha perdido la que hasta ahora era su referencia absoluta, a saber, Dios. Con frase gráfica dice Blumenberg que “la necesidad de la autoafirmación se transforma en la soberanía de la autofundación es decir, que se hace de la necesidad, virtud”. La autoafirmación va a consistir en una rehabilitación de la curiosidad; de ahí que afirme Blumenberg que la autoconciencia de la Modernidad se estructura alrededor de la noción de curiosidad. Descartes había puesto en entredicho la evidencia de un modo tan agudo, que ya no bastaban las fórmulas pragmáticas para la autoafirmación del entendimiento que los nominalistas habían opuesto a la tesis de Ockham, sino que se necesitaba una nueva concepción de la razón. La “actitud teórica” es una constante de la historia europea: lo que es específico es la afirmación del derecho a la curiosidad teórica, la legitimidad del derecho a saber. Lejos de ser una especie de la soberbia sin más, el afán de traspasar límites prohibidos, la curiosidad es el impulso a explorar el nuevo territorio abierto para el hombre del control de la naturaleza, tras haber renunciado a mirar el mundo desde el punto de vista de Dios; “Pero el caso es que la curiosidad, el afán investigador y la objetividad empírica surgen precisamente de la coacción a la tabuización que ejerce el sistema dogmático, que no sólo tiene que impedir a sus adeptos el planteamiento de determinadas preguntas y exigencias, sino que les fundamenta tal abstención como algo

“hombrecillo” de Paracelso y del *Golem* judío, historias ambas que se proponen como puntos de quiebra, incluso con siglos de distancia entre uno y otro, con la perspectiva moderna y científicista de la cual será heredero el Frankenstein de Mary Shelley.

Paracelso, personaje del siglo XVI, había concebido la intrigante idea según la cual la concepción de un ser humano, que se lleva a cabo de forma natural en el útero de la mujer, podía ser repetida en el interior de un frasco de vidrio. Su osadía no iba tanto en contra de lo que entonces era un atentado contra la Ley de Dios (estaba proponiendo crear vida a partir de fluidos corporales), sino en colocar la vida al mismo nivel que el resto de reacciones "químicas" de la época, de forma que por vez primera, un matraz podía servir para destilar un licor o crear un "homúnculo". En este sentido Paracelso se estaba adelantando unos cuantos siglos a su época, pues la concepción "*in vitro*" que se practica hoy de manera habitual es en cierto modo heredera de su ingenio. Paracelso sabía que para crear un ser humano tenía que partir de los fluidos corporales que de modo natural generaban en la mujer un feto, y para ello colocó semen (aunque también se reconocen como “ingredientes” para la creación de este hombrecillo, mercurio, fragmentos de piel o pelo de cualquier humano o animal del que el homúnculo sería un híbrido) en el interior de una redoma o un frasco. Como si se tratase de un huevo que debía incubar, lo enterró en estiércol, cuya fermentación en ausencia de oxígeno genera una temperatura constante semejante a la del cuerpo humano, de modo que se simulase en lo posible la formación del hombrecillo.

Al principio el semen enterrado se iría descomponiendo, pero poco a poco, gracias al calor, se iría constituyendo en un ser vivo sin forma que habría que alimentar con sangre menstrual para que fuese tomando forma de hombre. Su propuesta tuvo para su época una incidencia enorme; precisamente, fueron muchos los que tras enterarse se dispusieron a "fabricar" a este ser que, según palabras de Paracelso, era pequeño y semejante en todo a una persona, aunque de carácter independiente y libre. La apuesta de Paracelso por crear

---

especialmente adecuado y servicial para el sistema. A medida que ese no poder preguntar sobre el propio sistema va dejando de ser obvio y que la servicialidad de la renuncia o la pecaminosidad de traspasar los límites necesitan de una fundamentación no sólo tenemos un indicio de que allí hay un resto de curiosidad que no ha sido satisfecha o una acumulación de insatisfacción en trance de despertar, sino que aquello ejerce incluso un efecto estimulante sobre esto último” (Blumenberg, 2008, 382-383).

vida a partir de sustancias en las que él intuía el germen de la misma, no implica que considerase que la vida pudiera salir de la materia inorgánica, pero su manera de pensar ayudó a acercar más aún los procesos vitales y las enfermedades del cuerpo o de la mente a una medicina cada vez más cercana a la ciencia moderna.

Por último, la leyenda del Golem aparece relacionada con el rabino Jehuda Low Ben Becadel, rabino en el ghetto judío medieval de Praga. Praga era el lugar de encuentro de diferentes corrientes migratorias de judíos, provenientes del este y del sur de Europa, así como de Rusia. Era una comunidad floreciente y culta. El rabino Low era el máximo exponente de esta amalgama cultural, estudioso de la cábala y la doctrina judía, muy interesado en las tradiciones, cuentos y leyendas de su pueblo.

La leyenda cuenta que el rabino Low mediante el estudio de las escrituras sagradas a través de la cábala logró descifrar la palabra que Yahvé utilizó para dar el don de la vida. Fabricó entonces un pequeño hombre de arcilla e introdujo en su boca un papel con la palabra escrita, el muñeco de arcilla creció hasta ser un hombre de gran tamaño y la vida animó sus miembros. Sin embargo, como Low no era Dios, no dotó a este hombre de alma, era una marioneta animada sin voluntad propia. Se caracterizaba por una extraordinaria fuerza y obedecía en todo al rabino Low. Mas el rabino debía retirar el papel antes de caer la noche o el Golem escaparía a su control. Un sábado olvidó retirar el papel antes de la hora señalada y la criatura se transformó en una fuerza destructora. Cuando lograron retirar el papel, el Golem había destrozado el ghetto judío por completo. Low escondió entonces el hombre de arcilla en un lugar secreto y destruyó el papel, y vaticinó que cuando el pueblo judío se hallase en problemas aparecería un rabino iluminado por Dios que volvería a descifrar la palabra mágica, sería un rabino mucho más sabio que él mismo, y así el Golem volvería a aparecer y salvaría a su pueblo de sus tribulaciones. A continuación, traemos una vez más, pero ahora en las palabras de Jorge Luis Borges, esta historia que nos permite trasladarnos hasta la modernidad y comprender su incidencia directa sobre los nuevos mitos y la refundación de ese nuevo mundo que ellos posibilitan:

(El cabalista que ofició de numen  
a la vasta criatura apodó Golem;  
estas verdades las refiere Scholem

en un docto lugar de su volumen.)

El rabí le explicaba el universo  
 "esto es mi pie; esto el tuyo, esto la sogá."  
 y logró, al cabo de años, que el perverso  
 barrera bien o mal la sinagoga.

Tal vez hubo un error en la grafía  
 o en la articulación del Sacro Nombre;  
 a pesar de tan alta hechicería,  
 no aprendió a hablar el aprendiz de hombre.

Sus ojos, menos de hombre que de perro  
 y hartos menos de perro que de cosa,  
 seguían al rabí por la dudosa  
 penumbra de las piezas del encierro.

Algo anormal y tosco hubo en el Golem,  
 ya que a su paso el gato del rabino  
 se escondía. (Ese gato no está en Scholem  
 pero, a través del tiempo, lo adivino.)

Elevando a su Dios manos filiales,  
 las devociones de su Dios copiaba  
 o, estúpido y sonriente, se ahuecaba  
 en cóncavas zalemas orientales.

El rabí lo miraba con ternura  
 y con algún horror. '¿Cómo' (se dijo)  
 'pude engendrar este penoso hijo  
 y la inacción dejé, que es la cordura?'

'¿Por qué di en agregar a la infinita  
 serie un símbolo más? ¿Por qué a la vana  
 madeja que en lo eterno se devana,  
 di otra causa, otro efecto y otra cuita?'

En la hora de angustia y de luz vaga,  
 en su Golem los ojos detenía.  
 ¿Quién nos dirá las cosas que sentía  
 Dios, al mirar a su rabino en Praga? (Borges, 1997, 97).

Pero, en algún lugar el viento tocó una flauta en una chimenea, una antigua canción del tiempo y la oscuridad y lugares remotos. Ese sonido resonó hasta nuestros días, y sus ecos podemos verlos ahora...

### **3. Frankenstein**

#### **El sueño de la razón produce monstruos**

“El monstruo reside en la naturaleza, como el capricho en la belleza” (Humbolt).

Las suaves melodías de tiempos inmemoriales se cuelan por entre las palabras, perduran como ecos de tonadas antiguas que nos permiten recordar el nacimiento de lo humano, que nos evocan el artificio que lo constituye. Hemos atravesado el tiempo por entre las voces de antiguos dioses, héroes y bestias. Es decir, hemos traído a nuestras páginas los “retratos” de algunos de los ejecutantes más prodigiosos de nuestra historia y, para continuar con esta imaginería musical, logramos evocar diversos fragmentos inéditos de sus composiciones. Persiguiendo esa esquiiva ficción que representa el hombre transitamos parajes míticos, fábulas de antaño y escalamos montañas legendarias, en donde las consecuencias de nuestra propia creación crecieron en las gigantescas dimensiones del mundo. El cuerpo se ha permitido escribir, lo hemos forzado al vértigo de la página en blanco en nuestro intento por reconstruir progresivamente las implicaciones que tiene comprendernos. Presenciamos castigos titánicos (literalmente hablando), celebramos las travesuras, humoradas y bufonadas que caracterizaron el incesante proceso de salvación y constitución de los primeros hombres. Fuimos testigos de la eterna disputa entre dioses y criaturas, escuchamos las demandas de estas últimas y atestiguamos el silencio abrumador de un cielo demasiado lejano. Permitámonos ahora continuar con nuestro descenso hacia lo más profundo del infierno, aquí no encontraremos más que monstruos, cuerpos fracturados, dolientes y abandonados. Presenciamos la creación de la razón, su piel amarillenta que apenas se permite cubrir su red de músculos y vasos sanguíneos. Su cabello largo y sedoso, sus dientes muy blancos que realzan el horror de unos ojos vidriosos cuyo color podría confundirse con el de las órbitas pálidas en las que están profundamente hundidos. Escuchemos lo que profesan los labios negruzcos de la progenie que somos (Shelley, 2008, 83). A continuación se nos abrirá frente a nosotros el grotesco espectáculo de la era de la razón. El telón se abrirá para que saltimbanquis, monstruos, momias y zombies se apoderen

de nuestras pesadillas. Rastreadremos, en el decurso de la modernidad, los derroteros y las correrías de las criaturas en las cuales nos reflejaremos y resinificáremos.

### **3.1 A vuelo y vista de pájaro: locomociones aéreas**

“El hombre es un ser excesivamente pedestre. La perfección de mi canto constituye para él motivo de desesperación. Que mantenga, como yo, si es que puede, la cadencia; que eleve sus notas de la tierra al cielo, y entone un singular solo de cara a los rayos del sol (...) El hombre es tan envidioso como impotente; esa es mi opinión” (Grandville, El mirlo).

En un comienzo el hombre, su vulnerabilidad, sus manos, el mundo... levanta su mirada al cielo, está ligado a la tierra, al agua, al aire y al sol, a esa enorme roca iridiscente que le ofrece un don originario para que con ese fuego robado (donado) comience su historia. Originariamente débil y naturalmente condenado por su condición de presa, el hombre mira al cielo y se pierde en un fulgor que se le muestra lejano, el movimiento apacible de las nubes en nada se parece a los tormentos y las angustias que desvelan sus noches y espantan sus sueños. El hombre ha nacido y su surgimiento parece estar marcado por el abandono.

Ante este escenario sombrío y desconsolador el hombre se resiste, reacciona y en medio de su grito y de su lamento se levanta para robar la luz que antes lo enceguecía. La toma del palacio resguardado por los dioses y la hace suya. Sin embargo, este ser que ya probó el sabor de la victoria y del poder, se vuelve insaciable y ambicioso, su precioso fuego un día convertirá en cenizas lo que solo quiso iluminar y calentar. Tras la imagen de la luz y del desvelamiento que posibilita, el hombre inventó la más perversa historia de perfección, dominio y jerarquía. Tras el enorme fantasma de la razón y de la verdad, este ser, antes sometido, se alza por sobre dioses y universos y se jacta en su mascarada. Esta es la historia de ese Prometeo que se ha hecho hombre.

Durante siglos la ilusión de la razón y de su poder gobernó el mundo de los hombres y los embriagó con todos los dones que proporcionaba su sueño. Se hicieron alas y sobre sus discursos se elevaron confiados hasta tocar los dorados brazos del sol. No obstante, este gigante inclemente quema los sueños del hombre y le hace caer en los abismos más



profundos de su propia naturaleza. Precisamente, con respecto a este punto algunos estudiosos del pensamiento de Blumenberg han identificado un rasgo decisivo en el así llamado “absolutismo de la realidad”, a saber, la inclusión del hombre en un entorno primigenio extremadamente peligroso, en un *status naturalis* en el que el ser humano no tenía a su alcance las condiciones determinantes de su existencia; “sea cual sea la esencia del ser pre-humano, empujado por un cambio forzado o casual de su espacio vital a percibir las desventajas sensoriales de la bípeda marcha erecta y a estabilizarla –pese a todas las desventajas internas que esto supone para las funciones orgánicas-, el caso es que, en definitiva, abandonó la protección de una forma de vida oculta y adaptada para exponerse a los riesgos del horizonte de percepción que se le abría como inherente a su perceptibilidad”. (Blumenberg, 2003, 12).

En *La legitimidad de la Edad Moderna*, Blumenberg había puesto la ciencia natural moderna en el punto de mira como, sobre todo, una instancia con cuya ayuda podemos mantener a distancia y bajo control la naturaleza despiadada, indomable y prepotente. Ella hace gobernable la naturaleza que nos rodea y le ofrece a nuestra existencia amenazada de impotencia e inseguridad una cierta seguridad y, en algunos casos singulares, hasta una plena satisfacción. Representa para ese primer hombre el horizonte con respecto al cual se consolará en sus desoladas noches y apaciguará la angustia otorgándole nombre a lo innombrable, suponiendo que hay algo familiar en lo inhóspito y explicando lo inexplicable;

Al buscar el origen del hombre en un tipo de animal huidizo, comprendemos que todas las señales que desencadenan reacciones de fuga ante el cambio del biótopo llevaban impreso, es verdad, lo coercitivo del miedo, pero no necesitaban llegar a una apabullante y duradera situación de angustia, siempre que bastara un solo movimiento para aclarar la situación. Pero imaginemos que esta solución ya no bastara, por lo menos no siempre, de modo que las situaciones que forzaran a la huida tuvieran que ser, en lo sucesivo, soportadas, o bien evitadas adelantándose a ellas. La transición de lo que era una reacción momentánea a un estímulo puntual hasta convertirse en una exacerbada tensión situacional de un alarmado sistema orgánico nos hace depender de una serie de medios de superación de estas situaciones de peligro, incluso cuando no hay forma de escabullirse de ellas. A medida que aumenta la ambigüedad y la indeterminabilidad de los datos que acuñan la situación, forzosamente, crece el grado de inespecificación de la situación de tensión. Así surge la disposición a una actitud que se siente como de espera, referida al horizonte total. Su valor funcional reside,

justamente, en la independencia de determinadas, o ya determinables, amenazas fácticas (Blumenberg, 2003, 13).

Por este motivo, la ciencia natural moderna forma parte de los medios de autoafirmación humana contra la naturaleza hostil y subyugadora. Sin embargo, en *La génesis del universo copernicano*, por el contrario, Blumenberg nos presenta una explicación de esta nueva ciencia desde una perspectiva diametralmente opuesta. Aquí aparece esta ciencia no sólo como un medio para domesticar y distanciar la naturaleza despiadada, indomable y prepotente, sino además como una fuerza que, a su vez, pone al descubierto esta característica: esta ciencia nos ha ido robando la ilusión de que a nosotros nos corresponde un lugar privilegiado y central dentro del conjunto de la realidad del universo y de que dicha realidad se compone de un plexo de relaciones comprensible y orientado en valores, en el que se respetan nuestros intereses de supervivencia y de sentido.

Aquí nos interesa destacar que una parte importante del planteamiento de Blumenberg respecto al surgimiento de la ciencia moderna tiene un carácter teológico. Justamente, la modernidad encuentra su legitimidad como respuesta específica al cristianismo tardo medieval –vinculado a su vez con la *gnosis* antigua y sobre todo con el nominalismo–, el cual ha degenerado hasta volver el mundo insostenible bajo el peso del “absolutismo teológico” (Blumenberg, 2003, 24). Este absolutismo teológico alcanza su máxima expresión en el así llamado “Dios del nominalismo”, un Dios que se caracteriza por permanecer *absconditus*, un Dios que, por su conducta negligente, por su ausencia o por su severidad, hace de la vida un infierno, en palabras de Nietzsche: “El hombre parece hallarse desde Copérnico en una rampa inclinada: cada vez rueda más deprisa alejándose del centro, ¿hacia dónde? ¿hacia la nada? ¿Hacia el punzante sentido de su nada?” (Nietzsche, 2003, 25.)

Bien sea como muestra del absolutismo teológico o como realización de una naturaleza arbitraria quedan reflejadas la esencial hostilidad de la realidad y la exigencia de obtener un acomodo a ella, humanizándola, haciendo habitables los lugares más inhóspitos, iniciando en definitiva un proceso de autoafirmación humana, en el que el hombre mismo se proporciona la ley y crea sus propios milagros tecnológicos y conceptuales. Dicho de otra

manera, el mundo como obra de Dios o como resultado natural pasa por ser en su “estado natural” una encarnación del caos, cargado de amenazas y de posibles tormentos. Esta situación se verá complicada con la irrupción de la astronomía copernicana;

Por un lado, la obra de Copérnico se mueve todavía en un marco de referencia evidentemente medieval; por otro, no es menos evidente que también apunta más allá de él. Copérnico pertenece tanto a la Edad Media como a la Edad Moderna. Pero esta pertenencia misma a la Edad Moderna es, a su vez, ambivalente. En su obra se refleja la ambigüedad de la ciencia moderna: la aportación de ésta consiste, de una parte, en la domesticación y el distanciamiento de la naturaleza indiferente y todopoderosa. En el primer caso triunfa el hombre sobre la naturaleza; en el segundo experimenta su futilidad en relación con la naturaleza. De forma similar arranca de los descubrimientos copernicanos una específicamente moderna ‘humillación, que también es a la vez una elevación del hombre’ (Blumenberg, 2008, 44).

La ciencia pasa por ser motivo de condenación y, en última instancia, al igual que para el Fausto de Goethe, maléfica en sí misma y en su ejercicio:

Con ardiente afán ¡ay! Estudié a fondo la filosofía, jurisprudencia, medicina y también, por mi mal, la teología; y heme aquí ahora, pobre loco, que no sé más que antes. Me titulan maestro. Me titulan hasta doctor y cerca de diez años llevo de nariz a mis discípulos, de acá para allá, a diestro y siniestro... y veo que nada podemos hacer. Verdad es que soy más entendido que todos esos estultos, doctores, maestros, escritorzuelos y clérigos de misa y olla; no me atormentan escrúpulos ni dudas, no temo al infierno ni al diablo...pero, a trueque de eso, me ha sido arrebatada toda clase de goces. No me figuro saber cosa alguna razonable, ni tampoco imagino poder enseñar algo capaz de mejorar o convertir a los hombres. Por otra parte, carezco de bienes y caudal, lo mismo que de honores y grandezas mundanas, de suerte que ni un perro quisiera por más tiempo soportar semejante vida. Por esta razón me di a la magia, para ver si mediante la fuerza y la boca del Espíritu, me sería revelado más de un arcano, merced a lo cual no tenga en lo sucesivo necesidad alguna de explicar con fatigas y sudores lo que ignoro yo mismo, y pueda con ello conocer lo que en lo más íntimo mantiene unido al universo, contemplar toda fuerza activa y todo germen, no viéndome así precisado a hacer más tráfico de huecas palabras (Goethe, 1964, vol. IV, 773).

En este periodo de efervescencia y de excentricidad la floreciente ciencia siguió dando a luz a todas sus hijas sobre las que se creía, descansaba la verdad sobre lo humano. Esto es, la preeminencia de la ciencia moderna no solo radicaba en que se creía que así se lograba el acceso a la tan anhelada verdad, de la que además el hombre se había distanciado tanto quizá perdido en intereses demasiado mundanos, inmediatos o, incluso mágicos o supersticiosos, sino más bien y sobre todo, en que justamente en el desarrollo e inmersión en la ciencia lo más humano se hacía manifiesto e irrevocable. Sin embargo, y en

contraposición a este horizonte “noble” y afincado, si se quiere, en esa “naturaleza” humana (otra de las ficciones procuradas por el ideal humanista);

Las ciencias del hombre, esas hijas del filantropismo, crecidas y bien pertrechadas de técnicas fiables, han descuartizado con tanto ahínco lo humano, que uno tiende más bien a sospechar si, detrás de tanta exactitud y rigor, no se intentaba ocultar lo único que de veras sabemos nosotros, los hombres: que somos los únicos vivos que *saben* de la muerte. No de su *propia muerte*, como en un tardorromanticismo ya algo ajado defendían aún Rilke y Heidegger. Sabemos de la muerte definitiva del Otro, y de la continua descomposición y recomposición de lo Otro. Sabemos que nuestro tiempo se escapa, infatigable, y que estamos siempre *demasiado atrás* (recogiendo fatigosamente las tradiciones que nos hacen precariamente consistentes) o *demasiado por delante* (proyectando expectativas, en nuestra indigencia de *existentes*) de eso que llamamos “Yo”. Y empezamos a sospechar que para cubrir ese insalvable intervalo, cuya marca es nuestro cuerpo, hemos urdido las ficciones de la *Identidad autorreferencial*: del hombre, o del Dios, que aquí ya da lo mismo (Duque, 2003, 110-111).

Inmersos ya dentro del panorama moderno y en los acertijos y contradicciones que trae la emancipación del hombre, característica de esta nueva era de la humanidad, intentaremos ahora ahondar aún más en ella teniendo como guía la transformación de Prometeo ya que, como hemos dicho a lo largo de nuestra investigación, esto nos permitirá vislumbrar el nuevo hombre y su nueva condición. Sin embargo, no pretendemos aquí rastrear en detalle todas las peripecias del mito, al cruzar la Edad Media, el Renacimiento y el Barroco. Algo hemos señalado al respecto, pero será la modernidad la que afronte fascinada la aventura de la emancipación humana, encontrando en Prometeo el símbolo de una Humanidad que, sin embargo, no aceptará el castigo amarrado a las rocas del Cáucaso por su transgresión de la voluntad divina, sino que se rebelará y recordará que, en una de las versiones, Heracles, victorioso de sus trabajos, atraviesa al águila de Zeus con su flecha y libera a Prometeo.

Werner Jaeger ha sintetizado magistralmente esa identificación de Prometeo -protagonista de la tragedia del genio, de la creación espiritual, en la que el conflicto viene de su naturaleza y sus acciones- con un cierto ideal de la Humanidad misma:

En el Prometeo el dolor se convierte en el signo específico del género humano. Aquella creación que un día trajo la irradiación de la cultura a la oscura existencia de los hombres de las cavernas. Si necesitamos todavía una prueba de que este dios encadenado a la roca como castigo casi de sus acciones encarna para Esquilo el destino de la Humanidad, la hallaremos en el sufrimiento que comparte con ella y multiplica los dolores en su propia agonía. No es posible que nadie diga hasta qué punto llegó el poeta a la plena conciencia de su simbolismo. La personalidad individual, característica

de las figuras míticas de la tragedia griega y que las hace aparecer como hombres que realmente han vivido, no aparece de un modo tan claro en el Prometeo. Todos los siglos han visto en él la representación de la humanidad. Todos se han sentido encadenados a la roca y participando con frecuencia en su odio impotente. Aunque Esquilo lo ha tomado ante todo como figura dramática, la concepción fundamental del robo del fuego lleva consigo una idea filosófica de tal profundidad y grandiosidad humana, que el espíritu del hombre no la podrá agotar jamás. Estaba reservado al genio griego la creación de este símbolo del heroísmo doloroso y militante de toda la creación humana, como la más alta expresión de la tragedia de su propia naturaleza (1957, 244).

Karl Reinhardt, quien afirmaba que "el Prometeo encadenado es el más simbólico de todos los dramas de la antigüedad", añade:

¿De qué no ha sido símbolo Prometeo? Símbolo del genio creador, de la insurrección contra las normas de la naturaleza, del titanismo exaltado de los artistas, del entusiasmo del genio creador que asciende al salto de los cielos, de la ampliación del yo a las dimensiones del universo, de la elevación del homo poeta al rango de dios creador (...) Y además, símbolo de lo humano y de la cultura humana, símbolo de la libertad y la 'filantropía' que desafía y combate todas las opresiones políticas y religiosas -tal es el Prometeo de Shelley, heredero de Rousseau y mártir de un ateísmo ilustrado y optimista. Y aún más, símbolo de la afirmación del yo contra Dios y el mundo, símbolo de un sí absoluto a la vida, símbolo de una superación de un yo heroicamente despojado de los dioses en el seno de la decadencia del mundo y de lo divino, del pesimismo y del nihilismo -tal es el Prometeo bajo cuyo signo colocará Nietzsche su primer gran libro, antes de dar vida a su estatua de Titán en las imágenes de sus himnos más tardíos, donde el drama del dios prisionero, torturado, sometido a interrogatorio, que reta y maldice a un dios sanguinario, espía, verdugo y salvador a la vez, se reflejará en la 'multiplicidad apelativa' del yo bajo la fórmula de un *circulus vitiosus deus*... (citado por C. García Gual, 2009, 191-192).

Por otro lado, Gilbert Durand ha indicado que es el espacio mítico el que permite la inteligibilidad de la historia, y no al revés. De la mano de posturas como estas discurrimos a lo largo del capítulo anterior y es ahora donde podemos comenzar a comprender con cuidado y detalle las diversas revitalizaciones del mito y la refundación histórica que en ese proceso se permite. Como decíamos, para ilustrar dicha idea, Durand remite a la reelaboración del mito de Prometeo a finales del siglo XVIII y comienzos del siglo XIX, en el contexto de un mesianismo mítico evidente. Es éste el arquetipo que sustentará el mito de Napoleón convertido en este espacio de lo prerromántico a lo romántico en el "supremo cautivo en un peñasco" y que trabajaremos más adelante de la mano de Goethe. Veamos pues, en las palabras de Durand, la polivalencia simbólica del mito, el paralelismo de su

revitalización con el desarrollo material y tecnológico, y la progresiva caída del mito prometeico ante el empuje de nuevos espacios míticos (Sísifo y Dionisos):

Tanto en el caso en que algunos, como Maistre, comparan al titán mártir con la pasión de Cristo, como si oponen al titán, como hace Shelley, a la religión y a las iglesias, es el mismo mito el que obsesiona a las almas románticas, entre 1780 y 1865, de Goethe, Byron, Ballanche, Hugo y Michelet, hasta Quinet, Louis Ménard, Marx, Louise Ackermann, para acabar estallando en la herencia nietzscheana de Spitteler o de Gide, de Elemir Bourges, de André Suarès, o de Aragon. Y vemos cómo Sísifo, y sobre todo Dionisos, sustituyen progresivamente a Prometeo, e invaden el escenario mitológico conforme va menguando el favor ideológico de este último. El destino de Occidente también es aquella trama mitológica en la que se enfrentan héroes, titanes y dioses. Y sobre todo, no hay que reducir el prometeísmo al "asesinato del padre" de 1792 o a las conquistas de la revolución industrial de los años 1840": Prometeo está presente desde 1780, mucho antes que el regicidio, mucho antes que el primer motor de vapor explotado, el de Fulton, en 1807. La Revolución francesa, la aparición tecnológica del vapor, están, como mínimo, en sincronía con el mito de Prometeo (1993, 33-34).

En concordancia podemos encontrar también una de las interpretaciones artísticas más interesantes en el umbral del siglo XIX: *Las criaturas de Prometeo*, opus. 47 de Beethoven, música para el ballet de Salvatore Viganò<sup>1</sup>, una obra ambiciosa, llevada en estrecha colaboración con el coreógrafo que intentaba producir para la escena una obra que fuera síntesis de la sinfonía, el oratorio y la ópera, en un nuevo género de teatro musical danzado, un "*Ballo serio*": "Prometeo arranca a los hombres de su tiempo de la ignorancia, los refina gracias a las ciencias y a las artes y los eleva hasta la moralidad": así resumía el tema del ballet tras su estreno el *Zeitung für die elegante Welt*. "Sería la última vez -nos dice Mainer - que en el mito de Prometeo prevaleciera el demiurgo sobre el héroe generoso y espantosamente castigado" (Gómez de la Serna, 1996, I, 101).

Por su parte, Alain Verjat en su presentación al volumen *El retorno de Hermes*, esboza nuestra situación actual, de confusión epistemológica, de búsqueda de nuevas perspectivas en la comprensión de la complejidad de lo humano, más allá del atomismo y la especialización propios del cartesianismo y del positivismo del siglo XIX, esto es, del siglo de Prometeo. Y añade: "Pero Prometeo murió en tanto figura mítica, sea porque hacía

---

<sup>1</sup> Las criaturas de Prometeo (*Die Geschöpfe des Prometheus*, en alemán) es un ballet con argumento del bailarín Salvatore Viganò y música de Ludwig van Beethoven, escrito en 1801 y estrenado en el Burgtheater de Viena el 28 de marzo de 1801. La obertura forma parte del repertorio de concierto. El texto no se conserva pero sí toda la partitura de Beethoven.

tiempo que había roto las cadenas que le mantenían a merced de las cadenas del buitre en el Cáucaso, sea porque se había convertido en un payaso trágico (I Pagliaci), máximo exponente de la derrota real del saber humano, a finales del siglo XIX" (1989, 7).

No olvidemos, sin embargo, que el destino de Prometeo es morir: pagar el precio por la luz que ilumina a los hombres. Y que su muerte es la que establece su constante persistencia, justamente porque el mito de Prometeo es consustancial a la emergencia, la fundación y la fractura de lo humano: "Prometeo, sin embargo, es castigado por Zeus porque amaba a los hombres. Zeus, de hecho, una vez llegó al poder, decidió "destruir por completo la raza de los mortales" y crear una nueva, pero Prometeo se opone y la salvará de la aniquilación" (Severino, 1989, 183)<sup>2</sup>. De ahí su carácter fascinante y su potencial reaparición, sobre todo en épocas de profundas transformaciones, de cambios radicales de civilización. Por ello, en la nebulosa de la confusión y en las cimas de la desesperación refulge la imagen de Prometeo.

Posiblemente, en el futuro, Hermes deba convivir con Prometeo, cuya pugna con los dioses tiende a ser siempre reequilibrada. Hoy diríamos que también el mito de Prometeo recoge ese principio de transgresión y ese principio de homeostasis que están en el fondo mismo de la vida y del cambio. Justamente, en la conclusión al volumen *La communication*, dirigido por Lucien Sfez, sintomáticamente titulado "*Figures de la machination*", Anne Cauquelin recuerda que la finalidad de la *technê* es la acción útil relativa a las producciones materiales, y que el discurso que mejor aloja la reflexión sobre la técnica es el relato mítico. En él encontramos referencias que van más allá de la verdad y lo inmediatamente comprobable, y que permiten la reflexión sobre el azar y los hallazgos humanos, el compromiso y las astucias. En los relatos míticos la *technê* es referida a un principio mayor del pensamiento griego: la "maquinación". Prometeo es contemplado como el paradigma de la relación entre técnica y astucia. En los dos episodios que se nos recuerdan (el robo del fuego y el engaño en la ofrenda a Zeus) funciona el mismo principio de fondo: *la astucia*

---

<sup>2</sup> Prometeo, invece, è punito da Zeus perché ha amato gli uomini. Zeus infatti, giunto al potere, decide di «distuggere completamente la stirpe dei mortali" e di crearne una nuova; ma Prometeo si oppone e la salva dall'annientamento. La traducción es mía.

*frente a los dioses permite el progreso humano*: “Prometeo salva a los mortales de precipitarse y destruirse en el Hades, no en el sentido en que les da la inmortalidad, sino en el sentido de que permite a toda la estirpe y a todos sus miembros sobrevivir por un tiempo, aunque sea corto. La esperanza ciega y el fuego son los dos el conjunto de la técnica. La Técnica es el remedio que Prometeo dio a los mortales contra la angustia de la muerte, todas las artes Prometeo se las dio a los mortales” (Severino, 1989, 183)<sup>3</sup>.

Pero hasta cierto punto esta astucia es castigada: *hay que pagar un precio por la técnica*. Aquí se establece siempre el equilibrio, al invertir parte de las consecuencias de la argucia artificiosa: el fuego robado asciende hacia el cielo y paga su deuda a los dioses en humo. Así los huesos y la piel serán la parte noble de los alimentos, aquella que se entrega a los dioses, mientras la carne será la parte impura que nunca terminará de saciar a los mortales. Hermes tendrá que convivir con Prometeo -decíamos-, pero posiblemente también con el dios del caos y de los excesos, Dionisos, que nos pone en el límite mismo de lo social. Y éste mismo con su inversión, Orfeo y las tendencias órficas de abstención y austeridad. Lo humano está transformándose como nunca. Cuestionado el centro y los fundamentos, las estabilidades significativas y el estatuto mismo de la verdad (“las verdades son ilusiones de las que se ha olvidado que lo son”, decía Nietzsche en *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*) estamos condenados a deambular, como nómadas, por el interior de los lenguajes, de los sistemas simbólicos, que son, también, sistemas de imposición y de dominio:

Los diferentes lenguajes, comparados unos con otros, ponen en evidencia que con las palabras jamás se llega a la verdad ni a una expresión adecuada pues, en caso contrario, no habría tantos lenguajes. La “cosa en sí” (esto sería justamente la verdad pura, sin consecuencias) es totalmente inalcanzable y no es deseable en absoluto para el creador del lenguaje. Este se limita a designar las cosas con respecto a los hombres (Nietzsche, 1998, 22).

---

<sup>3</sup> Prometeo salva i mortali dal « precipitare distrutti nell'Ade », non nel senso che dia loro l'immortalità, ma nel senso che consente alla stirpe di sopravvivere e ai suoi membri di vivere per un certo tempo, anche se breve. Le cieche speranze e il fuoco sono l'insieme delle téchnai. La tèchné è il rimedio che Prometeo ha donato ai mortali contro l'angoscia della morte, tutte le arti (téchnai) diede Prometeo ai mortali. La traducción es mía.



En nuestro precario juego en el lenguaje y en los lenguajes hay un espacio mítico casi sin parangón: el de un Prometeo que trae la luz a la humanidad doliente. Casi, decimos, porque sólo otra figura asume y supera esa dimensión prometeica: Jesús de Nazaret, el Dios doliente, el Dios crucificado que reclama el rescate, la redención de lo humano, desde el fracaso mismo y desde el abandono más radical. Asumimos plenamente estas palabras de Jaegger:

Sólo el Ecce Homo, que con su dolor por los pecados del mundo surge de un espíritu totalmente distinto, ha conseguido crear un nuevo símbolo de la humanidad de validez eterna, sin quitar nada a la verdad del anterior. No en vano ha sido siempre el Prometeo la pieza preferida por los poetas y los filósofos de todos los pueblos entre las obras de la tragedia griega y lo seguirá siendo en tanto que una chispa del fuego prometeico arda en el espíritu humano (1957, 244-245).

Ahora bien, veníamos abordando múltiples de las revitalizaciones del mito de Prometeo y es momento para que nos detengamos con especial cuidado en la que reconstruye grandiosamente Blumenberg, al ocuparse, extensamente de Goethe y del fascinante Fausto, llevando a cabo magistrales análisis que resultan pertinentes para la labor que pretendemos llevar a buen término. Retornaremos entonces a la figura de Prometeo, pero no ya a la otorgada por la antigüedad, sino a la transformación también mítica pero moderna, plenamente romántica, a la que logra dar forma Goethe a lo largo de su vida desde 1774 hasta, aproximadamente, 1797.

### **3.2 De la cabeza del Titán alzada contra su Dios**

He aquí lo que conservamos del poema escrito por Goethe y, a partir del cual reconstruiremos, de la mano de Blumenberg, las pasiones y los repliegues íntimos del corazón y de la vida entera de este importante, para algunos, divino mortal:

¡Cubre tu cielo Zeus  
con bruma de nubes  
y como un jovencuelo  
que cardos decapita  
ejercítate en robles y altas montañas!  
Tienes que dejarme  
mi tierra sin embargo  
y mi choza

que tu no has hecho  
 y mi hogar  
 cuyo fuego  
 me envidias  
 No conozco nada más pobre  
 bajo el sol que vosotros, dioses [...]

¡Aquí estoy sentado, formo hombres  
 a mi semejanza,  
 una estirpe que a mí sea igual  
 en sufrir, en llorar,  
 gozar y alegrarse  
 y en no respetarte  
 como yo! (Goethe, 1964, vol. IV, 1377).

Como vemos, Goethe emprende aquí un trabajo de la realidad en todas las gradaciones y matices con que puede mostrarse a la vida. Y será desde la elaboración mítica que lleve a cabo su trabajo, justamente por la manera de apropiarse de las cosas, de variarlas y de buscar las imágenes que ésta posee: “¡Perdona estas expresiones abstrusas! Pero siempre que la razón no ha bastado y, sin embargo, no queríamos que dominase lo irracional, nos hemos perdido por regiones así, hemos intentado comunicarnos con esos giros del lenguaje” (citado por Blumenberg, 2003, 428). Goethe basa, de esta forma, toda su existencia en pensamientos o deberíamos decir más exactamente en imágenes. Es precisamente el escenario infinito y oscuro al que se refiere como ese “resto” de su experiencia y que cobija lo imposible, es el ámbito de la creación que desde ese momento lo unirá irremediamente con Prometeo: “Esa representación se transformó en una imagen, ocurriéndose entonces la figura mitológica de Prometeo, el cual, apartado de los dioses, poblaba, desde su taller, todo un mundo” (Blumenberg, 2003, 429).

Tras el encuentro con esta figura mitológica Goethe emprende un camino de múltiples interpretaciones y, en primera instancia se siente atraído por esa condición de alfarero que crea su propio mundo y que es iluminado, de ese modo, por una omnipotente luz que centellea. La importancia de Prometeo, la relevancia de este personaje y su relación con Goethe descansa en la rebeldía que reside en el Titán desde el momento mismo en que fabrica las estatuas, en que en tanto que creador de humanos de cerámica, desencadena a la vez el conflicto entre la naturaleza y la gracia: “Para hacer, no obstante, lo que Dios no quiere hay un concepto clave: convertirse uno mismo en dios. Y ello implica, más o menos

expresamente, un presupuesto politeísta: el uso de un artículo indeterminado para nombrar a dios” (Blumenberg, 2003, 434). Goethe encuentra entonces en Prometeo el mismo conflicto que experimenta él mismo cuando, en su labor de creador, presiente que debe llevar a cabo un acto en contra de la divinidad. Esa es la razón por la cual, en un primer momento, Goethe prescinde de las recurrentes interpretaciones del mito que giran alrededor de sus disputas con Zeus ora por el robo del fuego, ora por el engaño del cual fue víctima el Olímpico a manos del Titán una vez más con el fin de beneficiar al hombre. Goethe, con fervor apasionado, exalta de esta forma el drama del poder creador del artista y con gesto titánico se rebela contra unos dioses que se muestran lejanos, apáticos, indignos, reclamando a la vez con ardor revolucionario la libertad para sí mismo y para todos los hombres, criaturas prometeicas, volcadas a la muerte ansiosas de dicha y acción. El poeta enfatiza en la rebeldía y en la capacidad humana para afrontar el dolor y el destino que hace suyos.

Comienza entonces, por parte de Goethe, lo que podríamos denominar una comprensión prometeica de sí mismo. Él representa la aparición de un trasfondo desconocido a la racionalidad del siglo y a los propósitos de sus más destacados representantes. Veinte años más tarde, Goethe retomará la imagen de Prometeo, pero no ya desde la perspectiva otorgada a su primer Titán, sino ahora, como dirá Carlos García Gual, “personifica al artista desgarrado por la íntima tensión entre deberes y deseos, víctima de la civilización. El buitro que le devora las entrañas es un símbolo de su desgarramiento interior. El liberador de Heracles pregonaba una nueva estética, y una nueva ética. De nuevo Goethe refleja en su recreación sus problemas y preocupaciones” (García Gual, 2009, 185). Tribulaciones que han ido adquiriendo fuerza y que se reflejarán en múltiples imágenes como la del terremoto, suceso que marcará al dramaturgo y que le dará forma a infinidad de cuestionamientos a lo largo de su vida.

El terremoto de Lisboa ocurrido en 1755, cuando Goethe tenía apenas 6 años y, por consecuencia de dicho evento, el continuo cuestionamiento por la posible justificación de este hecho, tendrían en el niño unas repercusiones determinantes que, años más tarde, se verían reflejadas en su Prometeo y que irían madurando a lo largo de toda su vida. Se

sucedan, en primera instancia, en el marco del reciente acontecimiento, una serie de preguntas que desembocarán en un largo periodo en el que se vulnera contundentemente la creencia en el sentido del universo. Mientras el niño escucha de boca del predicador el despliegue de toda la Teodicea que tiene como fin defender la sabiduría e infinita bondad del Creador, el niño logra tomar distancia de dicho discurso y, en contraposición, su preocupación no estará sustentada en la bondad de Dios o en la relativización de ésta, sino más bien en el presupuesto de la invulnerabilidad del alma humana que, según él, debe existir para explicar qué es lo que este Dios que envía y permite el terremoto no puede hacer o quitar al hombre al que se permite tratar así. A este respecto Blumenberg evoca uno de los pasajes del poema escrito años más tarde por Goethe: “Tu tienes que dejar /en paz mi tierra” (Goethe, 1964, vol. IV, 1377). Los interrogantes rodean y se cuestionan por los límites del poder de Dios y qué mejor argumento que la misma inmortalidad del alma humana que pregona la metafísica como una de sus mejores y más refulgentes joyas;

Lo que se nos presenta en la escena de la infancia es una aparición del último acto del drama de la justificación divina, que Platón había iniciado con el mito de la elección de su propio destino por parte de las almas y al que Agustín dio su construcción sistemática, al inventarse una libertad humana únicamente con la finalidad de hacer responsable al hombre, exonerando, en consecuencia, a la divinidad del mal que ocurre en el mundo. Bajo tal presupuesto, lo *malum* que le sobreviene al hombre no es sino el equivalente del *malum* moral que él comete (Blumenberg, 2003, 461).

Este carácter invulnerable del alma humana se manifestará igualmente, quizá como reflejo de este pensamiento infantil, en el final de su Fausto cuando, a pesar del triunfo de Mefistófeles, éste deberá dejar ir el alma inmortal de su enemigo en medio de los cánticos de los ángeles:

Mefistófeles: (Mirando en derredor), -Mas ¿cómo? ¿A dónde se han ido? Enjambre de menores, tu me pillaste descuidado; han echado a volar hacia el cielo con su presa. Por eso estaban ellos tan engolosinados aquí alrededor de esta fosa. Me han robado un gran tesoro, un tesoro único. El alma sublime se había obligado a mí, y ellos con mañana me han birlado. ¿A quién voy a quejarme ahora? ¿Quién me restituirá lo que por derecho me pertenece? Engañado te ves en tus viejos días; bien merecido te lo tienes (Goethe, 1964, vol. IV, 967).

Goethe comprenderá que esa libertad que fue expuesta bajo un escenario tan sombrío y hostil, será no obstante, la base para la apuesta por una sustancia inmortal y trascendente de lo humano que escapa a los mismos males de los cuales ella puede ser responsable. Faltaba,

no obstante, una nueva jugada maestra por parte del niño, y era la de distanciarse de la forma estrictamente monoteísta de manera que, además de que Dios seguramente sabía de la inmortalidad del hombre y de su invulnerabilidad, quizás no era Él mismo sino otro el creador del hombre, de manera que por vía del mito el hombre tenía de su parte a un dios distinto de aquel que si bien era capaz de desencadenar en la naturaleza terrores y temblores, no podía hundirle ni aniquilarle totalmente: “Así como el rigorismo monoteísta de la teodicea clásica quedó allí, si no roto, debilitado, la oda a Prometeo sería una consecuencia de aquel temprano pensamiento infantil” (Blumenberg, 2003, 462). La aparición de una divinidad con estas características y diferente a la del máximo Dominador del mundo, dice Goethe, constituye un hermoso pensamiento atribuible a la poesía. He ahí entonces la salvación en el mito, he ahí al verdadero padre del hombre. Goethe es politeísta en el terreno estético, salvaguardándose así del dualismo metafísico:

Por lo que a mí respecta, dadas las múltiples direcciones de mi persona, no me basta con una sola manera de pensar, como poeta y artista, soy politeísta, en cambio, como investigador de la naturaleza, panteísta, y con idéntica resolución tanto una cosa como la otra. Y si, como sujeto moral, necesito de un solo Dios, también de eso estoy provisto (Citado por Blumenberg, 2003, 463).

Ahora bien, una nueva anécdota es desarrollada con atención por Blumenberg en donde nos trae al niño Goethe que esta vez tiene 8 años de edad y que continúa generando sorpresa por sus intereses y preocupaciones. Tras una cuidadosa reconstrucción se puede entrever una de las principales consecuencias del terremoto que lo acompañarán en adelante. Tras satisfacer su curiosidad, a saber, la de ver la piedra angular de la casa, *lapidem fundamentalem*, el niño expresa su deseo de que ésta no sea movida de su lugar antes de que perezca el universo. Nos interesa de manera particular este deseo del niño, ya que permite comprender la preocupación legítima que se ha generado en él desde el momento en el que, por cuenta del terremoto, la firmeza del suelo no es más una condición ni una garantía. De la misma forma, esta preocupación por tener un suelo firme bajo los pies está fundamentada en el miedo de perder el contacto con el suelo al alzarse hasta las estrellas, debido a que como él mismo lo afirma, los mortales no deben entrar en contacto con los dioses, no deben, en su remontarse hacia el sol, perder de vista su procedencia y de una vez por todas perder también sus alas irremediablemente. Debemos entonces tenernos “sobre la

bien asentada/ y duradera tierra” (Goethe, 1964, vol. IV, 798). Esta imagen nos remite a múltiples figuras que, guiadas por su ambición y por su rebeldía, han olvidado el fundamento, han dejado atrás la tierra para perseguir a los dioses y con ello, han caído irremediablemente con sus alas rotas y cargando innumerables castigos a costas producto de su audacia.

Ícaro es la figura ejemplar de las consecuencias que acarrea tal ambición y sin embargo no es la única, Prometeo sin duda hace algo similar y por ello es imposible no presentir de igual forma, si bien no la voz de Prometeo, sí el eco de su historia y de las mortales consecuencias que sus actos acarrearán para el Titán. De igual forma, Víctor Frankenstein, situación en la que nos fijaremos detalladamente, entre otros, también será uno de los principales personajes de esta tragedia existencial y teológica. Todos de diversas maneras se han elevado demasiado y, como diría Goethe, como resultado de la pérdida del suelo han dejado demasiado atrás su firmeza y seguridad para aproximarse peligrosamente a los estadios que les están vetados y, consecuencia de ello, la caída no sólo será aparatosa sino además fatal.

Por otro lado, ya hemos dicho en varias ocasiones que el primer encuentro de Goethe con Prometeo provocó, como una de sus principales repercusiones, una identificación prometeica con sí mismo, en esa medida, su fantasma puede presentirse también en la forma misma de la producción de pensamiento por parte de Goethe, esto es, el poder mismo que recae en el creador, en el poeta, lo salvaguardará y lo identificará con el alfarero creador de los hombres. Una vez más, la preocupación por encontrar un sustento inquebrantable se hace manifiesta y, por esta misma razón, podemos decir sin temor a equivocarnos que la preocupación a la base de la pregunta por la fiabilidad del suelo es la de la preocupación por el cimiento de nuestro mundo de la vida, objetivo que logra solucionar en la figura del Prometeo, por ellos nos recuerda Blumenberg:

Buscando corroborar mi autonomía encontré, escribe, su base más segura en mi talento productivo. Era un don natural que le pertenecía totalmente a él, al no poder ni ser fomentado ni ser impedido por nada extraño. La representación de fomentarlo en ello, conceptualmente, toda mi existencia debió quedar transformada en una imagen: (...) se me ocurrió fijarme en Prometeo, la vieja figura de la mitología, el cual, apartado de los dioses, pobló, desde su taller, todo un mundo (citado por Blumenberg, 2003, 470).

Goethe apeló a la obviedad, para la vida, del suelo sobre el cual estamos, sin embargo, esta obviedad, luego será experimentada más por su puesta en peligro, por su negación. El suelo de la vida ya no se da más por sentado y, de hecho, es continuamente puesto en peligro, justamente su negación es plasmada en el Fausto como vemos a continuación:

Los pulsos de la vida laten con nueva animación para saludar amorosos el etéreo crepúsculo. Esta noche también tú, Tierra, estuviste firme, y con renovados bríos alientas a mis pies; empieza ya a rodearme de placer, despiertas y excitas en mí una enérgica resolución: la de aspirar sin tregua a la más elevada existencia (Goethe, 1964, 797).

Con respecto a la experiencia de Fausto, el hecho de que pudiera ser de otro modo hace del peligro apenas superado, una sospecha elemental, pero retirada de nuevo como infundada. Este sentimiento de la constante socavación del suelo se reafirmará para Goethe a través de la figura de Napoleón y en el ocaso de esta efigie a la que en algún momento admiró profundamente. Sin embargo, Goethe comprenderá que era necesaria la fractura y la desestabilización de todo el mundo de la vida para que, a su vez, bajo el mismo signo del abismo, fuera posible la esperanza y la perspectiva de un futuro libre, aunque plenamente escatológico: “El mundo se ve destrozado, y se siente mejor” (Blumenberg, 2003, 472). Recordemos que para Goethe toda esta inestabilidad y pensamiento telúrico estuvo orquestado por el estallido de la Revolución Francesa y, desde su perspectiva, de la misma forma por el asunto del collar que, sin duda, a los ojos de nuestro dramaturgo fue una de las causas que posibilitó dicho acontecimiento<sup>4</sup>. Precisamente, en lo que muchos tan solo

---

<sup>4</sup> El asunto del collar hace alusión a la estafa de la cual fue víctima en 1785, el cardenal de Rohan, obispo de Estrasburgo, y en el que se vio implicada la reina María Antonieta, una de las reinas que ha sufrido la mayor campaña de desprestigio de la historia. Su frivolidad, arrogancia y libertinaje le ayudaron a acumular muchos detractores dentro y fuera de la corte convirtiéndola así en blanco de continuas críticas. Este escándalo francés que llega a ser escándalo europeo representa, no sólo un intento de timo colosal para apoderarse de una joya única en su tiempo, sino también un complicado andamiaje de tramoyas y mentiras que constituye, al final una sangrienta burla de consecuencias bélicas. Precisamente, la relevancia pública del asunto, que redundó en un gran escándalo político y social, contribuyó a hundir la imagen pública de la reina María Antonieta, que se ganó definitivamente la enemistad de la vieja nobleza francesa y perdió el apoyo del pueblo de Francia. Las consecuencias de esto espolearon el descontento popular contra el gobierno de Luis XVI, muy influenciado por la camarilla de la reina. El torpe manejo que la monarquía francesa hizo del asunto llevó a que comenzara a ser abiertamente desprestigiada por la propia nobleza, socavando de manera fundamental la imagen pública de la monarquía en unos momentos de crisis económica y social; el escándalo permitía descubrir el estado de podredumbre política y social de la nación, así como también la precariedad de las finanzas públicas, hasta el punto de que el Asunto del Collar suele considerarse como un claro antecedente a la Revolución francesa, así como sucede también con el famoso florero de Llorente en el caso de nuestra Independencia. Al respecto de

alcanzaron a distinguir un suceso sensacional y hasta divertido, Goethe ve, desde el primer instante, el pavoroso espectro de la Revolución. Todo el desmoronamiento tenía como referente, de igual forma, una nueva relación que viene desde tiempo atrás y que ya hemos mencionado continuamente, a saber, la que hay entre Lisboa y Mesina. Conforme el pensamiento de Goethe madura y como en medio de un presentimiento nocturno, él llega a comprender, como queda manifiesto en *La bastarda* de 1802, que los horrores de la naturaleza por un lado, y por otro, la fatalidad política, amenazan constantemente la firmeza de la vida humana; “Lo que parece sólido como una roca, fundado y ordenado para toda la eternidad, está minado en sus cimientos, comido por la caducidad. Sólo un presentimiento nocturno es capaz de percibir cómo el suelo está ya temblando y puede convertir en cascotes el magnífico espectáculo que da el día” (Goethe, 1964, 513).

Justamente ese carácter inestable de las circunstancias políticas anunciadas, como en el caso del collar, por indicios angustiantes, desordenados y amenazantes son la antesala de la posibilidad de una nueva autoafirmación; sin embargo, esto ya no será posible para Goethe, no ya por lo menos como lo pudo ser su primera arremetida contra el gnosticismo y la teodicea, por parte del niño, muchos años atrás. Ahora, el único “refugio” del que podrá echar mano será la resignación: “Ni siquiera aquel demonio, a quien el poeta pudo parar, había podido competir con Dios o con el destino, en cuyo lugar había querido poner la política –poniéndose a sí mismo como la política” (Blumenberg, 2003, p, 478). Prometeo se manifestará una vez más pero no ya desde su talante creador sino a partir de su condición sufriente encadenado en el Cáucaso. Será retomado pero, en este caso, a partir de su rebeldía y su castigo. Recordemos una vez más el presentimiento de Goethe al referirse a

---

este suceso del collar, que impresionó de manera indiscutible a Goethe, justo antes de emprender su viaje a Italia, el poeta alemán escribiría su obra *El gran copto*, en la cual desarrollaría la historia que ya de por sí contenía todos los elementos para el desarrollo de múltiples dramas y nuevas creaciones. El desarrollo de esta obra expone los pormenores de la trama y deja ver detalladamente los sucesos que, en apariencia podían ser vistos como insignificantes y graciosos, y que sin embargo, constituyeron el desencadenamiento de uno de los conflictos socio-políticos más importantes de la historia, así como también permite entrever el cortejo trágico que las mentiras y embustes de Jeanne de Valois Saint-Rémy construyó empezando por el collar y terminando en el cuello de la reina. Quizás es por esta razón que la obra de Goethe termina así: “Caballero.- sea cual fuere mi recompensa, por regia que fuere, no podría gozar en paz de ella, pues no he procedido rectamente. Solo tengo ya un deseo y una esperanza: la de rehabilitar a esa buena muchacha y devolvérsela a ella misma y al mundo” (Goethe, 1964, vol. IV, 600).



los riesgos de olvidar el suelo y su firmeza y remontarse, de esa forma, peligrosamente a los dioses.

El núcleo dramático de su visión poética del mito es el enfrentamiento entre el Titán y el dios tirano. Está a favor del rebelde que simboliza en su dolorosa actitud la fe indomable en un sentido humano, terrestre de la vida, y una negación de la divinidad represora, amenazadora, de la religión tradicional. Prometeo se eleva entonces como un mártir de la libertad y será justamente esta la forma de aproximación a esta figura esencialmente romántica. Ahora bien, la efervescencia y fulgor del joven Goethe, en medio de la cual se da origen a su poema se irá haciendo cada vez tenue y se irá transformando con el paso de los años de manera que el ya viejo poeta alemán se hará menos partidario de la rebelión y más defensor del orden establecido. Precisamente, en medio de ese sentimiento de impotencia que lo embarga y al que hicimos referencia más arriba, a Goethe le es adjudicado, con un uso superficial del lenguaje, el predicado de divino. Sin embargo, este apelativo no será digno de su aprecio debido al malestar que le produce el papel de Olímpico, ya que siempre solo es dios aquel que lo consiente todo de manera que lo que él cediera de su poder absoluto, lo tomarían los otros para ser también seres absolutos, consumando así el engaño y usurpando el lugar de dios: “Ser dios implica una enorme dificultad que es comprendida en el marco del diagrama mítico. Esta abdicación de parte de Goethe no es sino la plena manifestación de su desprometeización al reconocer que sólo un dios puede hacerle frente a otro dios. Vocablos como “dioses”, “demonios” o “espíritus gigantes” son ahora susceptibles de ser intercambiados continuamente debido a su poca especificidad y simpleza” (Blumenberg, 2003, 479).

Como lo planteamos más arriba, es en su edad más madura, cuando Goethe está próximo a la vejez en donde éste se sentirá más atraído por la figura de Epimeteo que por la de su hermano tenaz y rebelde Prometeo, vinculación que se hace manifiesta en *El regreso de Pandora*;

Cuando escribe esta obra, que compensa su fragilidad dramática con un elevado lirismo y un sentido escénico cortesano, Goethe se va acercando a los sesenta años. Pasa por momentos de intensa melancolía: se encuentra enfermo, afectado por la muerte de su gran amigo Schiller, ha asistido a la invasión de Alemania por las tropas napoleónicas, que han conmovido y saqueado a Weimar, y ve alejarse sus ilusiones y

sus amores. En su añoranza de la belleza perdida y del pasado que se le representa más claro y más radiante en la medida en que el horizonte está teñido de brumas, el poeta, que, como Epiménides, ha estado soñando mientras su país se veía desgarrado por la guerra, se ve ahora impotente, volcado a la ensoñación nostálgica, anhelando el regreso de la paz y la belleza, y, por consiguiente, no puede identificarse con el audaz Prometeo, sino que se siente próximo a su hermano, el pacífico esposo de Pandora, abandonado y meditabundo, Epimeteo, el que medita luego, imprevisor pero reflexivo –cuando ya no está a su alcance la solución–, en ese *nach-denken*, que es su sino (García Gual, 2009, 189).

Una de las razones por las que Goethe se distanciará de su, algún día tan amado Titán, es la de la relación que pudo establecer entre el rebelde revolucionario griego y Napoleón, figura igualmente titánica. En su libro *Trabajo sobre el mito* Blumenberg hace una cuidadosa reconstrucción de esta relación entre Goethe, Napoleón y Prometeo a partir del encuentro de los dos primeros y en sus líneas se pueden seguir los pormenores de su inicial identificación con la figura de Napoleón (como ya vimos, es recurrente en Goethe establecer lecturas propias a partir de sus constantes transposiciones en Prometeo y en su figura análoga Napoleón). La desprometeización a la que aludimos más arriba efectivamente se consumará con su simultáneo distanciamiento de la figura de Napoleón en la cual su carácter demoníaco es equiparado al de los semidioses, en pocas palabras, al de Prometeo:

No se trata de ningún intento de definir lo demoníaco, sino únicamente, de describir la resistencia que lo caracteriza. Goethe niega que en su propia naturaleza haya algo demoníaco; pero está sujeto a ello. En cambio, Napoleón había sido una especie de demonio, y, por cierto, en el más alto grado, de manera que apenas puede ser comparado con nadie (...) Seres demoníacos de esa clase los griegos los tenían por semidioses (2003, 509).

La destrucción que trae Napoleón a Europa representa la ruina y su caída. Al final de su vida Goethe ya no podrá identificarse con la figura rebelde y revolucionaria que representan estos dos titanes, ellos encarnaron entonces para el poeta el riesgo mismo de alzarse hasta lo absoluto y, por lo tanto, su precipitado abismamiento.

Otro de los indiscutibles referentes de esta “revolución” romántica y que se enmarca en un ambiente muy similar al creado por el joven Goethe, será Percy Shelley con su *Prometheus Unbound*, en el cual se construye una extraordinaria recreación en la que el Titán se enfrenta con el despótico Zeus para tener como final un desenlace inesperado y

sorprendente. Este canto compuesto por el esposo de la creadora de *Frankenstein o el moderno Prometeo*, se entona para celebrar la ilusión y el anhelo de libertad de la humanidad por cuenta de la liberación de la sombra de la divinidad opresora y represiva. El giro con respecto al mito antiguo es contundente debido a que en este caso Prometeo es el símbolo de esa rebelión que, además, sale victorioso de su enfrentamiento con Zeus al cual supera en inteligencia y bondad: “La fantasía de Shelley anima con nuevas personificaciones y con tonos de exaltación panteísta esta vasta sinfonía, que concluye en una afirmación optimista: el reino del dolor y la esclavitud será abolido, y, gracias a Prometeo, vendrá ese mundo de la dicha humana, para el que la naturaleza entera entona un himno de alegría” (García Gual, 2009, 177).

En el decurso de la historia múltiples giros ha sufrido este mito antiguo y con ellos, múltiples resignificaciones de la realidad y, ante todo de la humanidad se han ido entretejiendo. No reconstruiremos todas ellas, tarea que lleva a cabo magistralmente Carlos García Gual, sino que nos dedicaremos a comprender una vez más, específicamente, la variación que ofrece Mary Shelley de manera que podamos comprender el paso, no sólo hacia el romanticismo sino, ante todo, hacia la contemporaneidad, hacia nuestro tiempo, hacia el nuevo hombre, hacia nosotros mismos. Un abordaje del Frankenstein de Shelley implicará un análisis cuidadoso de la monstruosidad, pero cabe aclarar, aquella que nace en los albores del apogeo de la razón y que se caracteriza por su curiosidad y por la cada vez más contundente medicalización de las percepciones del cuerpo monstruoso, esto es, por una canalización de la mirada curiosa que pretende prescindir de las seducciones ante lo insólito que marcaron el pensamiento antiguo y medieval. Nos adentraremos entonces en una nueva concepción del cuerpo, nos moveremos entre cadáveres diseccionados, entre miembros dislocados y abiertos. Nos permitiremos perdernos entre las vísceras y el terror de la muerte. Este derrotero nos servirá para reconducirnos a esa única certeza del hombre de nuestra era: *la de saberse sufriente y finito, abandonado y doliente, limitado y vulnerable*. Este camino nos conducirá hacia el gesto de lo monstruoso, hacia la era de la máquina, del nuevo hombre y de ese límite que lo define.

### 3.3 Y entonces la realidad tomó el lugar de la ficción...

“Te amo no solo porque eres deforme, sino porque eres abyecto. Amo al monstruo y amo al histrión. Un amante humillado, escarnecido, grotesco, horrible, expuesto a la risa en esa picota llamada teatro: todo eso tiene un sabor extraordinario” (Victor Hugo).

Siempre la caída, en tantas formas, como Ícaro o como el príncipe de los infiernos. El hombre sale de la época de la razón suprema más perdido, reprimido e inexplicable que nunca. Solo sabe que sufre. Cada vez se abre más, en el interior del hombre, el pozo del desasosiego y de la insatisfacción. Ya no puede ser ocultado por más tiempo, se derrama sin control e inunda la tierra con los más terribles monstruos. Pero esas bestias descomunales, esas aberraciones no son más que los hijos de la humanidad, de la civilización, de la verdad absoluta, de la belleza ideal y de la perfección: “El sueño de la razón produce monstruos” (Goya, 43 de la serie estampas, 1799); porque, liberados de la vigilancia de su dormido carcelero, los monstruos abandonan los secretos rincones de nuestra humanidad para, fugazmente, dejarse entrever; pero, y esto Goya no lo dijo aunque sus magníficos pinceles lo expresaron muy claramente, los monstruos más terroríficos, los únicos verdaderamente terroríficos, son los que crea, despierta y bien despierta, esta razón ridícula y estrecha que siglos de cuidadosa castración han ido depositando sobre nuestras espaldas.

La categoría de lo monstruoso aparece en la tradición del pensamiento occidental como división entre lo natural y lo antinatural. En estos márgenes, lo monstruoso ha sido admirado, exhibido, soñado e imaginado, también reprimido, ocultado, castigado y torturado. Lo monstruoso tiende a adquirir la forma de un cuerpo que rompe las divisiones entre el orden y el caos, lo civilizado y lo salvaje, lo humano y lo animal, lo masculino y lo femenino, etc.<sup>5</sup> Las narraciones de lo monstruoso tienen una gran capacidad para subvertir

---

<sup>5</sup> Precisamente, a este respecto, Karl Rosenkranz, en su “Estética de lo feo” nos presenta un estudio detalladamente realizado en torno al concepto de la fealdad, los límites en los cuales se circunscribe y los conceptos a partir de los cuales se la puede desarrollar: “Me he esforzado en desarrollar el concepto de lo feo como el medio entre el de lo bello y el de lo cómico desde sus principios hasta su culminación manifestada en la figura de lo satánico. También he desentrañado el cosmos de lo feo desde su inicial y caótica nebulosa,

significados dominantes, así como para establecer, salvaguardar y reforzar posiciones hegemónicas. En ciertas ocasiones, lo monstruoso adquiere significado cuando se observa y se contempla en un espacio que le es ajeno, cuando su anormalidad entra en el reino de lo normativo. En otros casos, lo monstruoso es una forma de representación fuera de la norma, donde el orden ha quedado totalmente absorbido dentro de los límites del caos como parte de las estrategias subversivas del arte.

Gilbert Lascault apuntó en un estudio clásico tres categorías o estrategias en las que se origina o a las que pertenece lo monstruoso: “En primer lugar, el monstruo puede ser una hibridación formal de distintos componentes humanos o extrahumanos; en segundo lugar, un elemento creado y significado en un plano simbólico; y, por último, lo monstruoso puede ser el resultado de una introspección subjetiva y psicoanalítica de la mente” (1973, 78). Si bien, muchas de estas aproximaciones tienden a persistir, así sea subsidiariamente, en los discursos modernos, la fascinación por la monstruosidad permanece como carácter irrefutable ante el encuentro de esa presencia repentina, imprevista e irrerepresentable que, por lo tanto, suscita la suspensión temblorosa de la mirada y del lenguaje. Esta maravilla, este acontecimiento, este contravalor vital<sup>6</sup> variará contundentemente en el seno de la mirada médica en donde, dicha conmoción social ante el espectáculo de la catástrofe corporal, encontrará su lugar más propio<sup>7</sup>. Allí donde antes se produjo la interrupción del

---

desde su amorfía y asimetría hasta las formaciones más intensas en la interminable variedad de desorganización de lo bello en la caricatura. La falta de forma, la incorrección y la deformidad de la malformación constituyen los diversos niveles de esta serie consecutiva de metamorfosis. Se ha intentado mostrar como lo feo tiene su positiva condición previa en lo bello y lo deforma y genera lo vulgar en lugar de lo sublime, lo desagradable en lugar de lo agradable, la caricatura en lugar de lo ideal” (Rosenkranz, 1992, 43,44).

<sup>6</sup> El nombre Monstruo viene del latín *monstrum*, como es bien sabido, sin embargo, en latín era una voz en sentido religioso, denotaba un prodigio, un suceso sobrenatural que testimoniaba una señal de los dioses. Para los escritores romanos *monstrum* se llamaba así porque “*monstrat futurum, monet voluntatem deorum*” y advierte de la voluntad de los dioses. Por lo tanto, es el verbo *monere* “avisar”, “advertir” el étimo sobre el que se forma *monstrum*. De *monstrum* se derivan *monstruosus*, *monstruositas* y especialmente los verbos *monstrare* y *demonstrare* de un significado parejo al castellano actual. El Monstruo es entonces espectáculo (*monstrare*) y señal divina (*monere*). (Segura, 2003, 970).

<sup>7</sup> Precisamente, es en el siglo XVIII, con el nacimiento de la clínica y tras el surgimiento de diversas teorías en torno al malestar, el dolor y la enfermedad, se separó radicalmente, en la narrativización del dolor y el discurso médico, lo que el cuerpo “decía” por su alteración misma, y lo que el paciente, subjetivamente y dirigido por múltiples circunstancias podía relatar: “Entre la historia de los síntomas, tal y como era narrada por el enfermo, y la inscripción objetiva del mal en la geografía del cuerpo, la medicina clínica e decantó por la segunda, otorgando una mayor relevancia a la enfermedad antes que al enfermo. Pues de la misma manera

discurso producto de esa experiencia sobrecogedora, surgirán ahora a manera de revelación los signos, el discurso, la construcción sistemática de imágenes y de objetos de consumo y circulación: ya no temblor de la mirada sino más bien, actividad curiosa de lectura o de escucha. Más arriba indicamos que uno de los aspectos determinantes, al respecto del monstruo y de su fabulación y reproducción modernas era, sin lugar a dudas la medicalización de la mirada, esto es, la “corrección”, si se quiere, de una curiosidad que persiste pero que será redefinida y redireccionada por una dimensión antropológica de esa imaginería de lo monstruoso en donde se logra cierta estabilidad discursiva al respecto de los límites y de su transgresión que la imagen del cuerpo impone para su representación y superación: “El desarrollo de la teratología constituye así uno de los ejemplos más comúnmente admitidos de una secularización y de una racionalización del modo de observación, de los deseos y de las formas de saber cuyos efectos se hacen sentir fuertemente, entre los siglos XVI y XVIII, en las ciencias de la naturaleza de Occidente” (Courtine, 2005, 360).

En este sentido, la salida del monstruo del universo de lo sagrado lo condujo directamente al interior de la jurisdicción de la ciencia. Ya el monstruo había pasado, en la antigüedad y en el medioevo, por ser la expresión de la omnipotencia divina, del castigo, del pecado, del fracaso de la creación era, sin más “testigo de la omnipotencia de los cielos y el mensajero de la desgracia sobre la tierra” (Courtine, 2005, 361). Ahora, en el seno de la naciente teratología empuja a los círculos doctos a reunir relatos y discursos y a poblar cuidadosamente los primeros gabinetes de curiosidades de organismos monstruosos. La mirada<sup>8</sup>, poco a poco se distanciaba (o eso pretendía) de las antiguas fascinaciones, de las

---

que el cuerpo de cada cual suponía una alteración o modificación más o menos grosera de un modelo anatómico ideal, la experiencia privada introducía elementos espurios en una patología de la que el paciente solo podía dar cuenta de manera aproximada. Más que *escuchar* al enfermo, el médico debía *ver* la enfermedad” (Moscato, 2011, 244). Es por eso que el cuerpo y más aún el cuerpo enfermo, mutilado, monstruoso, etc., se convierte en el centro de interés de la medicina que se erige desde entonces sobre su mirada interesada y curiosa por dichas anomalías y trastornos que marcan y definen toda una geografía corporal.

<sup>8</sup> La cada vez más frecuente taxonomización de las enfermedades era, sobre todo categorización de cuerpos enfermos que se llevaba a cabo bajo la mirada médica y recaía en la producción de discursos que comenzaron a cambiar en el entorno social mismo. Una vez más vemos cómo la mirada médica se erige sobre el discurso del “antes y del después” de los escenarios más cotidianos y marcados aún por la superstición y el misticismo: “La narración de los síntomas y su inclusión en un sistema taxonómico produce una tensión entre dos formas

viejas supersticiones y creencias e inauguraba un nuevo reino para que habitaran los monstruos: la medicina. Por cuenta de la anatomía el cuerpo se convierte en un espectáculo, se abre, se separa, se fragmenta. El cuerpo y el monstruo se reconfiguran a través de nuevos discursos que tendrán una repercusión directa sobre la literatura y su interminable fabricación de lo monstruoso. Será este el caso del romanticismo, periodo en el cual se alcanza lo que el mismo Eco denominará una redención romántica de lo feo, a través de la cual y auspiciada por los giros contundentes que sufrió la estética y sus principales categorías como la de la belleza, permitieron el establecimiento de una nueva actitud hacia las criaturas que, hasta ese momento, habían tenido que habitar los extremos de la tierra en tanto que emparentados con demonios, males, maldiciones y enfermedades<sup>9</sup>. No vamos a reconstruir las peripecias de estos nuevos discursos en torno a lo sublime y la relativización y posterior desaparición del concepto de belleza en la nueva estética, sino más bien a comprender la manera en que, al interior de estos giros, se hace posible una nueva comprensión de lo monstruoso que desembocará en las nuevas formulaciones que, a partir de aquí y sin pausa, se sucedieron hasta nuestros días, hasta el nacimiento del nuevo hombre, de la nueva criatura.

---

sociales y culturales de comprender la enfermedad. La una es geográfica y la otra histórica. Mientras el médico aprende a leer el cuerpo como un mapa y a reconocer sus signos patológicos, el paciente da cuenta de sus males bajo las constricciones y servidumbres del relato. Mientras el uno establece un sistema de signos, indicios y correspondencias, el otro comprende su mal bajo la forma retórica del discurso” (Moscoso, 2011, 244).

<sup>9</sup> “El tema de lo sublime lo había propuesto en la época helenística Pseudo Longino y había sido redescubierto a través de algunas traducciones modernas, entre otras las de Boileau (*Traité du sublime ou du merveilleux dans le discours*, 1674), como reflexión retórica sobre la forma de expresar poéticamente grandes y arrebatadoras pasiones. No obstante, en el siglo XVIII, la discusión sobre lo bello se aparta de la búsqueda de las reglas que lo definen para considerar los efectos que produce, y las primeras reflexiones sobre lo sublime no se refieren tanto a los efectos artísticos como a nuestra reacción frente a los fenómenos naturales en los que predomina lo informe, lo doloroso y lo tremendo. No es casual que la estética de lo sublime preceda al nacimiento de la llamada *novela gótica* y vaya acompañada de una nueva sensibilidad hacia las ruinas. (...) Es un fenómeno común en nuestra naturaleza que lo que es triste, terrible, incluso horrendo nos atrae con una fascinación irresistible; que las escenas de dolor y de terror nos provocan a la vez rechazo y una fuerte atracción y que devoramos con avidez historias de espectros que ponen los pelos de punta. Ese espíritu es el que alentó unos decenios antes el nacimiento de la novela gótica, poblada de castillos y monasterios en ruinas, subterráneos terroríficos, delitos sangrientos, apariciones diabólicas y fantasmas, cuerpos en descomposición. (...) La búsqueda de lo interesante y de lo individual, o de lo grotesco, conduce también a imaginar la deformidad que arrastra a un destino trágico a quien, aun teniendo un alma bondadosa, es condenado por su propio cuerpo. Tal vez el primer “feo infeliz” del romanticismo es el monstruo protagonista del *Frankenstein* de Mary Shelley (1818), seguido luego por los patéticos engendros de Hugo, como el Quasimodo de *Nuestra Señora de París* y el Gwynplaine de *El hombre que ríe*” (Eco, 2011, 272- 282- 293).

La atracción que sin duda generan las escenas de dolor y de terror, y los sentimientos contradictorios que producen en nosotros, cuando nos permitimos adentrarnos en el universo del terror pueden ser las razones por las que, de manera más contundente, el gótico produjo sin cesar una variopinta e infinita sucesión de novelas ambientadas en castillos y monasterios en ruinas, en medio de delitos impensables y sangrientos, cargados de fantasmas y seres de otoño, muertos y zombies (por lo menos esos primeros no-muertos que anunciaban el posterior nacimiento de nuestros zombies contemporáneos, entre ellos los vampiros como sus máximos exponentes) Podríamos además citar, como un caso más reciente, el proyecto que llevó a cabo Vilém Flusser, con su *Vampyrotheuthis infernalis* libro que, según su editor, nace de la mente del filósofo, tanto como de los abismos de los mares de China; “La crítica que está juzgando al creador no puede ser de la misma naturaleza que aquella que está juzgando el objeto creado. Es por esto que debemos prescindir cómo el Vampyrotheutis, antes o después de haber nacido en las profundidades del abismo, nació de la mente de un filósofo. (...) Un texto de este tipo es en sí mismo válido por la sola suma de reflexiones que causa en la ficción que presenta, y por lo tanto de las correcciones a las que da lugar” (2011, 20)<sup>10</sup>.

Esta imparable fábrica de lo monstruoso que se viene desarrollando desde el gótico, el romanticismo y que perdura hasta nuestros días posibilitará no solo la puesta en escena de todo tipo de abominaciones, sino sobre todo, de la reivindicación y resignificación del monstruo sobre la base misma de su deformidad y de su transgresión. Su infelicidad, producto de la contradicción entre un alma bondadosa y un cuerpo deforme que los

---

<sup>10</sup> “The critique that is judging the creator cannot be of the same essence as the one that is judging the created object. This is why we have to ignore how Vampyrotheutis, before or after being born in the depths of the abyss, is born from the mind of a philosopher. (...) A text of this kind is itself valid for the mere sum of reflections that it causes on the fiction it presents, and thus of the corrections it gives rise to”. A su vez afirma Flusser: “Recientemente, tres especímenes de una especie casi desconocidos fueron sacados del mar de China del Sur: *Vampyrotheuthis infernalis*. La clasificación taxonómica de la especie es difícil. Es difícil para nosotros atrapar al Vampyrotheuthis en redes para la pesca, así como lo es atraparlo en las del conocimiento. Nosotros vivimos separados por un abismo. La presión atmosférica en la que él habita nos aplastaría, y el aire que nosotros respiramos lo asfixiaría”: “Recently, three specimens of a quasi-unknown species were fished out of the South China Sea: *Vampyrotheuthis infernalis*. The taxonomic classification of the species is difficult. It is difficult for us to catch Vampyrotheuthis in nets for fishing as well as those for knowledge. Both of us live separated by an abyss. The atmospheric pressure that he inhabits would crush us, and the air we breathe would suffocate him” (Flusser, 2011, 23) La traducción es mía.



condena es el punto de quiebre hacia una nueva comprensión de estas criaturas y, por lo tanto, como veremos más adelante, del hombre mismo. Los monstruos cambiarán de lugar con el héroe y éste último parecerá más espantoso y aterrador que toda la prole de bestias y portentos. De manera magistral se invertirá el discurso sobre la anormalidad, que más adelante trataremos, de tal forma que el cuerpo no es más expresión necesaria de un desorden moral, sino, incluso, todo lo contrario. Adentrémonos entonces al teatro de lo monstruoso y descendamos hasta lo más profundo del infierno.

### **3.4 Pandemonium**

Y la rebelión estalla. La juventud, nacida con el reciente siglo XIX en el seno de las mejores familias, enarbola la bandera de lo irracional y se lanza a la creación de una de las reacciones vitales que más fecunda ha sido en el campo artístico y literario. De la ciencia esclerotizada y la mezquina razón dieciochesca nace el monstruo idealista, los suicidios precoces y el culto al mal, a las más oscuras tendencias humanas, que informan el romanticismo. Se lanzan con pasión a explorar lo insólito, lo irracional y lo increíble. Porque el hombre empieza a experimentar en sí mismo que lo real, lo deducido y lo pensado pueden ser en resumidas cuentas, unas magníficas orejeras que le fuercen a mirar en una sola dirección, en la más conveniente -¿para quién?- , mientras le impiden la visión de regiones imprescindibles, sus propias regiones, los oscuros recovecos del espíritu (¿por qué no decir espíritu?) que un largo período de tabúes y restricciones ha ido poblando de telarañas y monstruos. Frente al héroe romántico, ávido de aventuras insólitas, hambriento de mal como suprema libertad, existe el proletario de la revolución industrial, ávido de pan, hambriento en el más estricto sentido del vocablo. En la dialéctica de la razón y de la pasión, los monstruos tienen algo que decir, esos monstruos que se cargan con las más oscuras potencias humanas, esos monstruos que todos llevamos dentro. Con el ascenso de la racionalidad científica y el apogeo de la razón, inmersos en el contexto de la modernidad que describíamos más arriba, el mito en sí mismo, su recepción y su lugar en la sociedad se ve transformado junto con el lugar del monstruo, aspecto en el cual nos detendremos

cuidadosamente ahora. Decíamos con anterioridad que “dentro de las ecologías míticas, lo monstruoso deriva de lo desconocido, del caos representado por el mundo exterior. En segundo lugar, deriva, como sanción social de la diferencia y, ante todo, de la ruptura del orden social/ mítico” (Mora, 1973, 27). Podemos entonces observar ahora de qué manera en ambos casos el monstruo es fundante de la misma forma en que lo es el héroe mítico de manera que tanto héroe como monstruo devienen antagonistas en un mismo acto, unidos en y por la estructura de la “ecología mítica”.

Ahora bien, en el capítulo anterior establecimos ciertas características constitutivas de los mitos dentro de las cuales subrayamos que el lugar de los seres míticos estaba entretreído con el de la naturaleza, de manera que deidades, monstruos, héroes, dioses, etc., se encontraban íntimamente relacionados en un universo que si bien, estaba organizado por roles y jerarquías, cada uno de estos “lugares” estaba en constante interconexión y comunicación. En el decurso de la historia y en la entrada a la modernidad los mitos van dispersándose paulatinamente en el entramado social que además se ha transformando y extendido hasta el punto en que nos encontramos más bien en un colectividad de carácter anónimo sujeta cada vez más a procesos de complejización y diferenciación social. De cara a esta nueva situación, los mitos ya no llevan a cabo su antigua función integradora provocando que esa totalidad constituida por el mito desaparezca, por lo menos, según los referentes institucionales de integración social<sup>11</sup>. El lugar del monstruo también sufre cambios importantes, de hecho en su caso particular se producen múltiples simplificaciones que insertan el monstruo en los persistentes códigos maniqueos de lo “bueno” y lo “malo”. A pesar de la renovación teórica de lo monstruoso, que sin embargo ha llevado a cabo, tanto el cine como el cómic, el monstruo ha heredado, dentro de los imaginarios colectivos,

---

<sup>11</sup> Por ejemplo, en nuestras sociedades los mitos remiten a imágenes, a este tipo de “unidades elementales” que pueden ser traducidas a una infinidad de lenguajes pertenecientes a las diversas formas discursivas y que, en esa medida, sirven como estructura explicativa básica de la realidad. El mito se inserta ahora en una especie de ciclo dialéctico, si se quiere múltiple, que sustenta un discurso aleatorio y, por lo tanto, que implica la pérdida relativa del antiguo poder de un discurso omnímodo y metaexplicativo. Las teogonías sufren complejos procesos de resemantización y refuncionalización social; “muchas de ellas responden, todavía, a teogonías, clásicas o medievales en sus versiones más o menos originarias; otras, más bien, son inducidas por la literatura, la televisión, el cómic y el cine, hacia simbologías éticamente binarias, a la vez que ubicuas y descentradas, pero con impactos políticos obvios en la cotidianidad de las sociedades occidentales contemporáneas” (Mora, 2007, 32).

funciones de lo maligno y constantes representaciones de lo negativo, lo oscuro y lo destructivo. Persiste su figura como la del antagonista del héroe. No obstante, recordemos que la teogonía no solo tiene como función instaurar un “orden correcto” a partir de una reducción binaria. Sirve también y ante todo, para cambiarlo y mejorarlo: “A través de los mitos no necesariamente se debe acceder a una reproducción de los miedos colectivos y los horrores de la conciencia social, sino, adicionalmente, a su desvelamiento y transformación en pos de la renovación de la sociedad desde nuevos y perennes actos de refundación” (Mora, 2007, 32).

Precisamente este será el horizonte de comprensión que guiará nuestra investigación sobre los pasos de la criatura de Frankenstein, y, de esta manera, sobre los pasos del hombre moderno, debido a que la teogonía, de forma paralela al conocimiento científico, se muestra capaz de fundar lo social sobre la identificación de la mismidad y de la otredad, contexto en el cual los monstruos retornan constantemente incluso cuestionando la violencia social de la figura del héroe y así, restituyendo la diferencia como motor de la renovación de estructuras sociales políticamente anquilosadas en la negación de las diferencias reales. Nuestro interés se sustenta entonces en que es justamente en el mito en donde el monstruo se revela permanentemente, mostrando o renovando las posibilidades de la diferencia; “La figura del monstruo moderno constituye, pues, una figura mítica contradictoria con gran potencial en el camino hacia el reconocimiento social de la alteridad” (Mora, 2007, 33). Así las cosas, las viejas concepciones naturalistas de la monstruosidad empiezan a decaer. Sin embargo, el caso de la monstruosidad opera de manera distinta debido a que ella misma despierta todo tipo de intereses, todos ellos determinados por el “ojo científico” de tal forma que ella (la monstruosidad) viene a constituirse en producto de un desvío del control científico, en el mejor de los casos, en el peor, en el resultado lógico de la forma del nuevo conocimiento que rompe con la estabilidad del orden natural. En lo referente al primer caso, se trata simplemente de una falla en el control racional; por el contrario, en el segundo caso hablamos más bien de la descalificación total del saber científico.

El carácter singular del monstruo moderno deviene de un continuum en la relación normalidad-patología: “La teratogénesis intentó explicar el nacimiento de lo monstruoso

como fruto de un desarrollo descompensado o parcialmente abortivo, de modo que por medio del análisis de estas anomalías se pudo conseguir una mejor explicación del desarrollo normal” (Eco, 2011, 282). No obstante, lo monstruoso deriva del desequilibrio de ese *continuum* y se constituye por una elección de carácter moral por parte del sujeto.

Entonces, dentro del contexto moderno el monstruo estará constituido más por su transgresión moral de todo límite que por un aspecto material o corporal, es decir, este nuevo “bestiario” es abstracto, siguiendo a Foucault, en tanto en cuanto “el mal no aparece aquí con su cuerpo fantástico, en él solo se capta la forma más extrema, la verdad carente de contenido de la bestia. Está despojado de todo aquello que podía darle su riqueza de fauna imaginaria, para conservar un poder general de amenaza: el sordo peligro de una animalidad que acecha” (Foucault, 2000, 239). Precisamente, mientras más nos acercamos a las imágenes de lo monstruoso en el mundo moderno y contemporáneo estas parecen reclamar un análisis a la luz de las nociones circunscritas a discursos sociales y culturales mucho más específicos que revelen las implicaciones políticas de las narrativas en las que se inscriben. Fue durante la segunda mitad del siglo XIX cuando el término *normal* alcanzó el significado de formas esperadas de comportamiento social basadas en leyes autónomas que ejercen una influencia apremiante e imperativa.

Es de nuevo Foucault el que se pronuncia a este respecto cuando, en sus indagaciones sobre el saber y el poder se refirió a lo monstruoso como una noción jurídico-biológica surgida en el siglo XIX como una forma de referirse a la criminalidad (Foucault, 2000, 51). Otra premisa para la normalidad se gestó en el desarrollo de la ciencia estadística. Tal como ha explicado Ian Hacking, desde comienzos del siglo XIX, el azar y la probabilidad, factores que desde la ilustración se habían considerado un campo indómito para el conocimiento, comenzaron a sistematizarse por las administraciones de los Estado-nación. Explica Hacking que, si el concepto de la psicología de la ilustración era la naturaleza humana, el resultado de este proceso de domesticación de lo azaroso dará lugar al concepto de personas normales. Estas cuantificaciones se aplicaron a conductas percibidas como desviadas, entendiendo que la enumeración y la clasificación ejercía una forma de control. La enumeración requiere clasificación y este proceso de definir nuevas clases de gente con

finest estadísticos también transforma el modo en el que los otros son percibidos y pensamos en nuestros propios potenciales y posibilidades. Para Hacking, este proceso fue esencial para la invención de la normalidad. En este sentido, “la palabra normal, benigna y de sonido estéril se ha convertido en una de las herramientas ideológicas más poderosas del siglo XX” (Hacking, 1990, 169).

Lo anterior no significa que el monstruo moderno esté del todo privado del componente corporal, ya sea deforme, monumental, extremadamente pequeño, etc.; por el contrario, estas y muchas otras características fisionómicas de los monstruos constituirán la sanción o expresión irrevocable de sus patologías. Esto es, en muchos casos la deformidad física será una correspondencia necesaria a una deformidad de carácter moral o espiritual. Un antecedente importante para este tipo de comprensión de lo monstruoso, mejor, de lo anormal y su manifestación física es a lo que Humberto Eco rastreó como la fisiognómica:

Seudociencia que asociaba los rasgos del rostro (y la forma de otros órganos) a características y disposiciones morales. Ya Aristóteles (Análiticos Primeros, II, 70b), al recordar que las grandes extremidades son el signo externo del valor del león, concluía que un hombre con los pies grandes forzosamente había de ser valiente. En el Renacimiento, Barthélemy Cloclès (*Physiognomonía*, 1533) dibujaba frentes de hombres irascibles, crueles y codiciosos, y hasta representaba la barba típica de un individuo brutal y dominador; Giovanni di Indagine (*Chiromanzia*, 1549) mostraba que los hombres crueles tenían los dientes salidos y que por los ojos se reconocía a los individuos lujuriosos, traidores y mentirosos. Giovan Battista Della Porta, en *De humana physiognomia* (1586), compara los rostros de distintos animales con rostros humanos y nos ha dejado imágenes fascinantes de hombre-oveja, hombre-león y hombre-asno, basándose en la convicción filosófica de que el poder divino manifiesta su sabiduría reguladora también en los rasgos físicos y estableciendo analogías entre el mundo humano y el mundo animal. Y, convencido de que existían sutiles armonías entre cuerpo y alma y de que la virtud embellecía mientras que el vicio deformaba, Johann Kaspar Lavater (*Physiognomische Fragmente*, 1775-1778) examinaba asimismo las facciones de personajes históricos (2011, 257).

Y ya inmersos en el positivista siglo XIX, triunfan ciertas ideas en el terreno de la antropología criminal como las de Cesare Lombroso, según el cual los rasgos de la personalidad criminal siempre iban asociados a anomalías somáticas. Asociaba en la mayor parte de los casos los estigmas físicos a estigmas morales, con argumentos pretendidamente

científicos<sup>12</sup>. Por otro lado, durante y después de la Gran Guerra, el terror irrumpió en la vida cotidiana como nunca antes se hubiera esperado. Terminado el conflicto, Sigmund Freud publicó en 1919 sus reflexiones sobre lo siniestro, una categoría que definió como el retorno de aquello que es familiar y conocido pero que ha sido alienado por los mecanismos de represión de la mente (Freud, 2003, tomo 3, 3673). Aunque en el texto no hay referencias explícitas al reciente conflicto europeo, ciertos conceptos u objetos clave que para Freud desencadenan la experiencia de lo siniestro –impulso de muerte, autómatas y cuerpos mecanizados, cuerpo fragmentado, repetición convulsiva involuntaria, espiritismo, doble- son propios de la experiencia que siguió a la Primera Guerra Mundial.

Freud establece una división entre la experiencia de lo siniestro en la realidad y en el espacio de la creación estética-literaria; aunque también considera que la ruptura de las fronteras entre ficción y realidad es uno de los fenómenos que desencadenan esta experiencia. En este sentido, el estado de excepción de la guerra total introdujo el terror y la siniestralidad en la vida cotidiana de millones de ciudadanos europeos, una siniestralidad presente en muertes y traumas, pero también encarnada en los cuerpos prostéticos de los mutilados de guerra y en los rostros heridos, desfigurados y amputados de los conocidos como *gueules casées* (caras rotas). Los documentos visuales de los combatientes sin rostro sometidos a diversas operaciones faciales de cirugía reconstructiva se convirtieron en metáfora de la reconstrucción de países como Francia. Una metáfora que simbolizó el desplazamiento del caos al orden, de lo anormal a lo normal. El potencial repulsivo de la naturaleza estética de estas imágenes también las convirtió en metáforas, la sombra tal vez,

---

<sup>12</sup> Lo que sucede de manera particular en la modernidad es que los conceptos natural/antinatural y normal/anormal no podrían considerarse, de este modo, nociones equivalentes en los mundos premoderno y moderno. Es interesante, por ejemplo, observar cómo las representaciones de monstruos y enanos en la pintura de Antonio Moro, Velázquez y Sánchez Coello implican una relación diferente de la que el mundo moderno y contemporáneo otorga a las categorías normal y anormal. Lo antinatural de estas figuras humanas era algo diferente en relación al “hombre ideal”, una categoría en la que el monstruo, lo antinatural, podía apreciarse como una persona individual. Fue en el siglo XIX cuando se produjo el giro de la monstruosidad a la anormalidad, cuando la estadística, la clínica y la práctica médica moderna distinguió entre un cuerpo normal y otro anormal. También fue entonces cuando se codificaron culturalmente como normales una serie de deducciones sobre la belleza humana de acuerdo a observaciones darwinianas, lo que hoy entendemos como una percepción cognitiva de la belleza. Las categorías modernas de lo normal y lo anormal circularon en relatos culturales junto con el triple entramado de lo biológico, lo psicológico y lo social, si es que después de Freud, Lacan y Foucault pueden considerarse parcelas diferentes.

del mismo monstruo de la guerra. Por otra parte, la deformación del cuerpo a través de lo grotesco y de lo monstruoso fue, para los surrealistas, una estrategia para la definición de la belleza. Esto puede seguirse del interés de André Breton por la belleza convulsa a lo largo de su producción literaria y en sus escritos dentro del grupo surrealista. La fotografía ya se había prestado a documentar las anormalidades de la naturaleza, pero el proyecto de fotógrafos y fotógrafas como Man Ray, Claude Cahun, Dora Maar y André Kertész se propuso abrir las puertas a un mundo de sueños en el que el monstruo es normal y lo grotesco bello. Lo grotesco fue un vehículo para extender los límites de lo entendido como corrección anatómica y permitió a los defectos físicos y anormalidades abrir la puerta de las posibilidades psíquicas<sup>13</sup>.

El monstruo adquirió un notable diálogo con las políticas totalitarias de los años treinta y con un cuerpo que, desde el fin de la Gran Guerra, había estado gestándose en torno a la idea de un cuerpo-armadura resistente a la mutilación. Un cuerpo masculino, atlético, proporcionado, joven: un cuerpo que fuera capaz de llevar a cabo la revolución y transformación del fascismo. Múltiples obras manifestaron este tipo de cuerpo y muchas otras contrastaron absolutamente con él de manera que vinieron, estas últimas a representar la experiencia de lo siniestro freudiano<sup>14</sup>. Por su parte, el cine de entreguerras fue un

---

<sup>13</sup> Por ejemplo, el híbrido salvaje de un hombre y un toro dio título a la muy conocida revista *Minotaure* dirigida por Breton y Pierre Mabille; y el cuerpo de un hombre sin cabeza, sin centro de raciocinio, un acéfalo, *Acéphale*, a la revista creada por George Bataille. En las páginas de otra revista anterior, *Documents* (1929-1930), Bataille definió al monstruo como algo inseparable de lo informe y lo bajo, que son una alternativa a una concepción idealista del cuerpo, de la figura humana y del orden del cosmos. Bataille nos ofrece un monstruo descuartizado y desmembrado. El monstruo es así una antiestética que subvierte el idealismo platónico, la estadística, un orden normalizador que resulta de la geometría pura, un orden excluyente que determina que todo ser individual es, en cierto modo, un monstruo. Frente a estas malformaciones, aludió al malestar que pueden producir en el espectador; una incomodidad inseparable de una profunda seducción, como así reprodujo en la cita extraída del libro de Pierre Boaistuau *Histoires prodigieuses* (1561): “De todas las cosas que se pueden contemplar bajo la concavidad de los cielos, no hay nada que más avive el espíritu humano, que embelese más los sentidos, que más espante, que suscite en las criaturas admiración o temor que los monstruos, los prodigios y las abominaciones, a través de las cuales vemos las obras de la naturaleza invertidas, mutiladas y truncadas” (Bataille, 1929, 299-300).

<sup>14</sup> Precisamente, todas las producciones de la época se movían pendularmente a partir de estas concepciones; entre ellas queremos resaltar, porque nos ayuda a ilustrar uno de los giros fundamentales que abordaremos con Frankenstein, la obra *Le Triomphe du Surréalisme* (1937) de Marx Ernst, donde planteaba una revisión explícita del monstruo. Además de transgredir cualquier noción idealista y clásica del cuerpo, presenta una visión iconográfica de un tema clásico: san Miguel Arcángel venciendo a las fuerzas del mal. En esta pintura, el guardián del bien se ha convertido en un ser demoníaco al adquirir los rasgos físicos de la tradición iconográfica y formal de lo inferior, lo abyecto y lo diabólico. La representación del mal a la que

escenario privilegiado para la recodificación de las imágenes y los discursos del monstruo. En cierto modo, la industria cinematográfica se valió de este tema aprovechándose de la categoría de espectáculo que la exhibición de monstruos humanos tenía ampliamente establecida en la cultura popular angloamericana de los siglos XIX y XX. En la república de Weimar, el monstruo fue el tema central de películas de F. W. Murnau como *Satanás* (1920), *La cabeza de Jano* (1920) y, sobre todo, *Nosferatu, una sinfonía del horror* (1922); pero fue *El gabinete del doctor Caligari* (1920) de Robert Wiene la que ofreció una de las reflexiones más profundas sobre la monstruosidad a través del recurso narrativo del doble que encarna la monstruosidad psicológica y moral. Esta monstruosidad aparece personificada en el sonámbulo Cesare, personaje que asesina a las órdenes de su amo, el Dr Caligari, pero también se traduce en la estética expresionista de los decorados, y en la actuación y caracterización del resto de los personajes. Todos participan del clima de desolación de la joven República de Weimar al término de la Gran Guerra.

Aunque el modelo narrativo estaba anclado en la literatura del siglo anterior, el tiempo en el que se filmó actualiza esta historia desvelando al Estado alemán como un auténtico monstruo, como una fábrica de sonámbulos asesinos durante los años de la guerra. También en los años treinta, el monstruo fue un personaje recurrente en las producciones de la nueva industria del cine sonoro de Hollywood. Parte de estos filmes dieron continuación a temas desarrollados en los años de Weimar, con una fuerte vinculación a fuentes literarias románticas como es nuestro Frankenstein de Mary Shelley y el Drácula de Bram Stoker. Múltiples formas adquieren los nuevos monstruos modernos en el escenario del cine, monstruos que siempre se mueven en los límites, siempre en los márgenes de la otredad, de la anormalidad. No nos queremos extender demasiado en este punto pero lo hemos reconocido como un referente necesario para la comprensión del monstruo moderno junto con sus giros, transformaciones, peripecias y reconfiguraciones, es indudable que en nuestro tiempo es el cine ese escenario en el que habita y se transfigura el mito antiguo ya que el filme avanza hacia una historia de fantasía para presentar, en último término, una

---

tradicionalmente trataba de superar se desplaza ahora al cuerpo del ángel, y Satanás se ha convertido en uno de sus apéndices. Tal como lo vio Freud a propósito de lo siniestro, “el doble se ha convertido en un elemento de terror, tal como, después del colapso de la religión, los dioses se han convertido en demonios” (Freud, 2003, tomo 3, 3688).



resolución fantástica de una serie de asuntos reales<sup>15</sup>. La sombra que el cuerpo proyecta más allá del propio cuerpo, su doble, como el sonámbulo del Dr Caligari o la negrura que deja a su paso Nosferatu, o la desesperanza que produce la criatura de Frankenstein nos devuelve la existencia de otras deformidades en el plano psicológico y moral producidas por los procesos de normalización social. Como espectadores, esta sombra del cuerpo nos enfrenta a la crueldad y nos devuelve a la conciencia que esa sombra no solo nos pertenece sino que también, en cierta medida, es la nuestra.

### **3.5. Especies interinas: La horrorosa progenie de la modernidad**

Nos encontramos una vez más de cara al mito del “ser creado”, sin embargo, y de forma extraña, ya no hablaremos de Dios ni del Génesis como lo hicimos en el capítulo anterior para referirnos a esos mitos primigenios sobre la creación de lo humano, ahora, esa cualidad, hasta el momento, exclusivamente divina pasa a las manos inexpertas y ambiciosas del hombre. El ser hecho de barro, presente tanto en el Génesis como en el primer Prometeo ha recorrido el mundo entero, y ha terminado por permear de manera contundente la literatura gótica y romántica.

*Frankenstein o el moderno Prometeo* sólo pudo nacer en la modernidad, en una época en la que la ciencia está dando algo más que sus primeros pasos y en la que el hombre siente que está, por el conocimiento, en el camino de superar el límite de la naturaleza, de conseguir lo imposible, de romper las cadenas que todavía le atan a la pesada tierra. Por ello es difícil encontrar precedentes antes de la época moderna de Frankenstein, este libro constituye la primera novela de ciencia ficción en donde se desarrollan de manera simultánea y novedosa dos concepciones distintas del monstruo. Si bien no podemos hallarlos, (los precedentes) sí podemos encontrar figuras análogas que muestran la idea eterna que el ser humano ha

---

<sup>15</sup> Lo monstruoso irrumpió de un modo extraordinario en la esfera de la alta cultura y la cultura popular en un tiempo en el que el trauma que sucedió a la Gran Guerra, la Depresión de 1929, las dictaduras de los años treinta y la condena del arte moderno como degenerado (monstruoso) dejó una huella indeleble en la cultura occidental. En estas circunstancias, los conceptos de normalidad y anormalidad se sometieron a prueba y el monstruo adquirió la categoría de documento/ representación, personificó otredades temidas y reprimidas, y se utilizó como pretexto para la exploración de un subconsciente, que, desde Friedrich Schelling a Freud, había sido objeto de reflexión primordial para un segmento de la intelectualidad centroeuropea.

poseído de dotar vida a lo inerte y de hacer brotar por el conocimiento, la magia o la revelación sobrenatural, la vida de la materia muerta, entre los que ya hemos abordado algunos en el capítulo anterior. Ahora, es justamente en esa cuestión, a saber, la de hacer brotar lo nuevo por el conocimiento de la naturaleza por cuenta de la manipulación científica, donde reposa la producción misma de la obra de Mary Shelley.

El protagonista es el científico, no el sabio –mago o el especulativo- sin más, sino el estudioso de la ciencia natural o, como antes se le llamaba, de la filosofía natural. Lo que nos encontramos en la figura de Frankenstein es la nueva figura del sabio que surgirá en el siglo XIX. Ya no es el conocedor de la especulación, de la teoría, sino también el que es capaz de sacar las consecuencias prácticas de su conocer que es descripción de fenómenos naturales. Si bien su propuesta está sustentada en esta nueva forma de lo humano y de su comprensión de un nuevo mundo o escenario de juego, Shelley sigue siendo heredera de una ambigüedad proveniente de la religión natural revolucionaria (de la cual también será heredero su personaje Víctor Frankenstein): en la naturaleza radica un principio divino; transgredir las leyes de la naturaleza significa transgredir las reglas divinas; bajo este concepto el monstruo continúa siendo sinónimo de pecado o manifestación del mismo.

El dilema moral descansará entonces en esta doble transgresión guiada por la desproporción de la razón y la inmersión en el ámbito de lo divino. Este aspecto característico del pensador del siglo XIX podemos verlo manifiesto en Víctor cuando, en la narración de su vida, le cuenta a Walton sobre sus primeros incentivos que acarrearían la creación del monstruo y, con ello, su perdición:

El mundo era para mí un secreto que aspiraba a descubrir. La curiosidad, la investigación más tenaz de las leyes secretas de la naturaleza y la alegría que me embargaba al descubrirlas son, en efecto, las primeras sensaciones que recuerdo. (...) Debo admitir que ni las sutilezas de las lenguas extranjeras, ni los principios del arte de gobernar, ni cualquier forma de política tenían para mí el menor atractivo. Eran los secretos del cielo y la tierra los que quería descubrir. Y, aunque me interesara por la sustancia exterior de las cosas, por el lado oculto de la naturaleza o por el misterio del alma humana, mis investigaciones se hallaban siempre encaminadas hacia la metafísica o, en su expresión más elevada, hacia los secretos físicos del mundo (Shelley, 2008, 52, 54).

Aprender la naturaleza por el solo conocimiento racional para poder dominarla, eso es algo enormemente nuevo que se aprende en el siglo XIX<sup>16</sup>. Es por ello que en este contexto tenemos la figura del científico con su microscopio o con su bisturí (anatomía, cuerpo abierto y diseccionado, fraccionado), analizando o diseccionando, separando la naturaleza en partes para descubrir su misterio. Pero, frente a la magia, lo que hay que descubrir no es una virtud oculta tras los músculos o los fenómenos, sino presente en ellos, cuantificable en los fenómenos mismos. La vida que estudia el doctor Frankenstein no está más allá de los músculos, de los fenómenos, de la generación y de la corrupción, sino que en ellos se desvela. Y con el conocimiento de cómo se genera y cómo se destruye la vida surge la posibilidad de diseñarla por nosotros mismos y de reproducirla. Cabe recordar, sin embargo, que Víctor siempre estuvo moviéndose en una dualidad entre la magia antigua, conocida por él por los muchos libros que lo acompañaron en su niñez y que despertaron su curiosidad y las más profundas ambiciones de conocimiento de los secretos de la vida y la muerte y, por otro lado de la medicina racional:

(...) me dediqué a estudiar e investigar con todo el detalle el proceso de transformación que tiene lugar en el tránsito de la vida a la muerte o de la muerte a la vida. Hasta que un día, en el interior de mis tinieblas, una luz iluminó de pronto mi espíritu, una luz tan viva, maravillosa y, sin embargo, de explicación tan simple, que me sentí atrapado por el vértigo de las perspectivas que se presentaban ante mí; me sorprendió el hecho de que fuese yo, un recién llegado, quien encontrara la clave de tan extraordinario secreto en cuya búsqueda habían fracasado tantos hombres inteligentes. (...) Tras enteras jornadas de increíble trabajo y fatiga, había logrado penetrar en los secretos de la generación y de la vida. ¡Qué digo! ¡Mucho más todavía! Era ya posible para mí dar vida a una materia inerte(...). Lo que desde la creación del mundo era el objeto del estudio y la investigación de los hombres más sabios estaba ahora a mi alcance (Shelley, 2008, 74-75-76).

Justamente el argumento del científico reproduciendo sus conocimientos de la naturaleza es el argumento de inicio de Frankenstein. Lo que le da ese carácter de novela de terror es el objeto mismo de sus investigaciones, aquello que ha estudiado y lo que quiere construir es un ser semejante a sí mismo. Ese es el carácter de ir más allá de los límites, ir más allá de lo pensable e introducirse en los terrenos que hasta entonces estaban reservados para Dios.

---

<sup>16</sup> Recordemos que más arriba revisamos el planteamiento de Blumenberg según el cual la curiosidad fue precisamente la preparación para la entrada de la ilustración, la condición de posibilidad del giro particularmente moderno sobre el cual se asienta nuestra forma de comprendernos y de comprender el mundo.

Invadir los terrenos del Creador tomando al asalto incluso el reino de lo espiritual, ese es el carácter terrorífico del invento de Víctor Frankenstein. Como decíamos más arriba, es algo que perfectamente comprende Goethe no sólo en su investigación sobre la figura de Prometeo, sino además en su labor misma como creador. Podríamos afirmar que de la misma forma en que el *Doktor Faustus* se debate dramáticamente entre la curiosidad intelectual y el resto de sentimiento pecaminoso y moralista que queda de los siglos anteriores, por dicha tendencia y deseo desbordante de la razón, Shelley representa una vez más dicho dilema en la figura de Víctor que, en este caso, se dejará conducir apasionadamente por sus aspiraciones, por la marca misma de la modernidad que antecede a su tragedia. Precisamente, ese será el síntoma del cambio de era que reconstruye Blumenberg cuidadosamente;

Al filo del siglo XVI – XVII la curiosidad intelectual gana en tipología, en acuñación estructural, en riqueza de gestos. Con la figura poética del *Doktor Faustus* se creó un prototipo de las transformaciones de la misma y del progreso de su justificación. La primera figura del Fausto, en la *Historia* sobre el mismo de Johann Spies, de 1587, encarnaba aún el temor ante el pecaminoso deseo de saber, que tomó alas de águila y quiso investigar hasta el fondo el cielo y la tierra. Ya el traductor inglés de la obra suavizó sus epítetos de abominación moral, y Christopher Marlowe elevó hasta una altura trágica la infamia de aquella sed de saber dispuesta a hacer cualquier cosa para satisfacerse. La última consecuencia de todo ello sigue siendo todavía de condena, pero ha quedado instalada la duda de si el espíritu que se entrega por completo a su impulso más genuino puede ser algo pecaminoso (2008, 383).

Ahora bien, es debido a eso, precisamente, el terror que inspira también la figura de Víctor y todo lo que ella representa, no sólo la visión de la criatura. Más adelante abordaremos este punto según el cual el monstruo no es únicamente la criatura sino, más bien, su creador; “Frankenstein busca el secreto de la vida por medio de la cual controlar el cuerpo y eliminar las enfermedades. Para ello, como señala Foucault en *El nacimiento de la clínica*, se debe dar un necesario rodeo, a través del estudio de la muerte y de los cadáveres como objetos de auscultación. El científico llega a ser capaz de dar vida a la materia inerte, recurriendo a los cuerpos muertos” (Mora, 2007: 68).

Frente a lo nuevo, el hombre ha tenido interés de sobrepasar sus límites conociendo o invocando lo oculto, la fuerza sobrenatural. Es importante resaltar aquí un aspecto que quedó esbozado en líneas anteriores y que ahora, cuando pretendemos entrar al universo del

Dr Frankenstein, debemos analizar y especificar como caracteres fundamentales para la comprensión y desarrollo de nuestra propuesta. Anteriormente afirmamos que un aspecto decisivo para comprender el monstruo y ante todo el monstruo moderno que, como acabamos de desarrollar se consolida sobre las nuevas antinomias de normalidad y anormalidad que, además, se traslucen en el escenario jurídico y no solo en el biológico, adquieren solidez bajo la comprensión del otro y de lo diferente. Ahora bien, sabemos que el miedo al otro o a lo otro no es nuevo, sin embargo es importante resaltar lo interesante que resulta que en una época donde la superstición parecía (se creía) superada por la racionalidad y el pensamiento científico, recordemos que uno de los principales presupuestos de esta nueva era fue la de la imposición del orden del espíritu sobre el caos de la materia, se diera en simultánea y de manera constante, una multiplicación exponencial de lo monstruoso como encarnación de la otredad. Los tiempos que corren están acabando por parecer una vieja repetición de los años treinta<sup>17</sup>.

Ahora bien, ya sabemos que ese médico ginebrino que encarna Frankenstein y que crea, con trozos de cadáveres, un cuerpo vivo conducido por las ya mencionadas razones y ambiciones, debe vérselas eventualmente con su criatura y debe escuchar sus reclamos y lamentos. Estos serán los aspectos que retomaremos cuidadosamente de la narración romántica y, a modo de disección, para armonizar con el espíritu de la época, separaremos temáticamente la unidad del libro y escarbaremos en lo más profundo de su contenido. Ahora es momento de introducirnos de lleno en el escenario propuesto por Mary Shelley, en el lugar de nacimiento de ese monstruo al que pretendemos comprender y a partir del cual podremos comprendernos a nosotros mismos. Daremos la palabra una vez más, no solo al Víctor como creador sino, de manera más detallada a su criatura. No pretendemos

---

<sup>17</sup> Como decíamos más arriba, no parece casual que los tres mitos que Hollywood asumió como bandera, tras el crack financiero de 1929, tuviesen que ver con Frankenstein, Drácula e incluso King Kong (1933). La novela de Mary Shelley puede leerse como metáfora de un proceso que implicaba, en su momento, un modo de intervención para producir un mundo nuevo y no solamente una manera nueva de escribir sobre el mismo viejo mundo. En efecto, la criatura, compuesta con fragmentos de cadáveres, aunque esto no sea especificado en el libro, es apenas sugerido y hecho manifiesto en la película y en todas las nuevas versiones del libro que se sucederán posteriormente, no era presentada como un monstruo sino como una anomalía: era diferente y era esta misma diferencia lo que lo transformaba en un ser monstruoso para el resto de la sociedad. La historia de Frankenstein y la de Drácula, surgen de un mundo cuya solidez y cuya lógica explicativa empieza a descomponerse y que, de hecho, estallará definitivamente con la pérdida de hegemonía del imperio británico después de la segunda Guerra Mundial.

volver a contar la historia, tarea que con la que cumplió magistralmente Shelley, sino más bien retomar los pasos del monstruo y de la tragedia que constituyó su nacimiento, génesis no solo de su historia sino quizá de la de todos nosotros.

### **3.5.1 *Corpus*: cortar para ver**

Es el 15 de junio de 1816, noche lluviosa en villa Diodati, Ginebra, nos encontramos en medio de una reunión de artistas románticos que se cuentan historias del folklore alemán y que, tras los convulsivos sentimientos que despiertan estas narraciones antiguas y sus sombríos parajes, nuestros artistas se ponen la tarea de producir, ellos mismos, historias que logren generar esos mismos padecimientos. Se despiden con la ansiedad que trae siempre la llamada de la creación y la inmersión en los escenarios más oscuros del terror y la ficción. Precisamente afirma Mary Shelley;

Me aboqué a pensar una historia, una historia que rivalizara con aquellas que nos han excitado y alentado en esta tarea. Una historia que hablara a los miedos más misteriosos de nuestra naturaleza y que despertara un horror escalofriante, una historia que hiciera al lector a tener miedo de mirar a su alrededor, que le helara la sangre y le acelerara los latidos del corazón. Si no podía lograr estas cosas, mi historia de fantasmas no sería digna de su nombre (Frankenstein, introducción, 9 – 10).

La creación a la que se proponían exponer cada uno de ellos; Lord Byron, Mary y Percy Shelley y Polidori los ponía de cara al caos. Pasaron los días y en medio de ellos los pensamientos acuciantes de cada uno de estos artistas, las mañanas traían consigo la frustración de las páginas que continuaban vírgenes y la esperanza de que en el transcurso del día pudieran poblarlas con las más oscuras tribulaciones y temores que se esconden en lo profundo del alma humana. Sin embargo, en el ocaso del día, la inclemente blancura seguía erigiéndose sobre ellos y aún no lograban dar forma a sus bizarras creaciones. En medio de múltiples discusiones sobre la naturaleza del principio de la vida y si había alguna probabilidad de descubrirla y comunicarla apareció un tema que mantendría en vela a Mary y que provocaría el nacimiento de su esperada historia. Quizá no era posible descubrir sin más el secreto de la otorgación de la vida, pero sí el de la reanimación, el del retorno de la muerte. El galvanismo había aportado una posibilidad para la vida y la re-animación. Tal

vez las partes componentes de una criatura podrían ser manufacturadas, ensambladas y dotadas del calor vital. Para Mary esto resultó simplemente fascinante y, de manera muy similar a como reconstruiría después el discurso de Víctor se internó en los nuevos horizontes que ofrecía la nueva ciencia y los descubrimientos recientes en torno a la electricidad y la novedad que ellos traían<sup>18</sup>.

Justamente, Galvani, científico al que se debe el nombre del proceso de galvanización, es muy recordado por el descubrimiento que hizo en 1786, cuando salió de la casa a colgar con un gancho las patas de rana de una cerca de hierro mientras hacía un experimento. En medio del proceso, Galvani había destruido la médula espinal de los animales por medio de un gancho de hierro colgándolas y sosteniéndolas de una cerca. La sorpresa fue enorme cuando se percataron de que si el gancho tocaba la cerca frecuentemente se generaban contracciones espontáneas en las ranas y esto se repetía tantas veces como el gancho tocara la cerca. Durante los siguientes cinco años Galvani hizo muchos experimentos para producir contracciones en los músculos de las ranas, pero la mayor parte fueron en su laboratorio, donde una placa de hierro sustituía la cerca. Originalmente sus ganchos y la cerca habían sido de hierro y las contracciones eran débiles, pero después descubrió que los resultados podían ser más vehementes cuando el metal del gancho era diferente del de la cerca. Aparentemente Galvani suponía que el cerebro era la fuente de la electricidad inherente al animal (esto fue llamado por él "electricidad animal") y que estaba distribuida por el sistema nervioso. Sospechó que la electricidad era transferida a las fibras musculares

---

<sup>18</sup> El estudio científico de la electricidad se inició recién en el siglo XVII, cuando varios investigadores dieron importantes pasos, que conducirían más tarde al dominio de aquella fuerza desconocida. En todas partes los investigadores se dieron a la tarea de frotar diversos "eléctricos" y observar atentamente lo que ocurría. Entre los muchos que se dedicaron al estudio de la electricidad, y que nos interesa particularmente, se destaca Luigi Galvani (1737-1798), profesor de anatomía en la Universidad de Bolonia, Italia. Sus discípulos se dieron cuenta de que cuando se sacaban chispas de un generador y se tocaban simultáneamente las patas de una rana con un bisturí, éstas se contraían. Galvani estudió con más detalle este curioso fenómeno. Sus experimentos tomaron otro cauce cuando usó los efectos atmosféricos del relámpago natural como fuente de electricidad. Galvani había oído de los famosos experimentos que Benjamin Franklin había hecho con las cometas, así como los de Thomas Dalibard, un botánico en París que había recogido electricidad atmosférica con una varilla de hierro de quince metros de largo. Así que puso un alambre en el techo de la casa de su suegro en Bologna y lo llevó a su laboratorio, y cuando el relámpago cayó sobre la ciudad cargando el aire de electricidad, los músculos de las patas de rana respondieron a la pequeña cantidad que les llegó a través del alambre y se contrajeron. De hecho, el experimento funcionaba aún cuando solamente pasara una nube oscura por encima de la casa y sólo su buena suerte evitó que la casa de su suegro, las patas de rana y el mismo Galvani se incineraran con un impacto directo del relámpago.

desde los extremos de los nervios y que cada fibra muscular actuaba como una minúscula botella de Leyden, descargándose a través de los ganchos de metal cuando hacían contacto con la cerca. Galvani hizo su descubrimiento el año 1786, pero continuó investigando y publicó sus resultados el año 1791<sup>19</sup>.

En medio de este recorrido y de las elucubraciones que las rodearon provenientes de la ávida mente de Byron y de su esposo, Mary fue a la cama y, en medio de un sueño bastante vívido pudo ver claramente “al pálido estudiante de artes demoníacas arrodillado junto a la cosa que él había creado. (...) Al horroroso fantasma de un hombre ser estirado y luego, por la acción de una poderosa máquina, mostrar signos de vida y retorcerse con un incómodo movimiento casi vital”. (Shelley, 2008, 12). Para esta mujer su historia debía ser terrorífica, tanto como ese esfuerzo humano por burlar el mecanismo del Creador. Era el artista quien se aterraría ante las abominables consecuencias de un acto como éste. Un sentimiento así conduciría sin duda, de la misma forma en que le sucedió a Víctor, a un desprecio absoluto

---

<sup>19</sup> Le mie ricerche sono cominciate in questo modo. Avevo disseccato e preparato una rana e, a tutt'altro scopo, l'avevo messa su una tavola, ove era una macchina elettrica, lasciandola però del tutto separata dal conduttore di questa, anzi posta a non breve distanza; non appena uno dei miei aiutanti, per caso, toccò colla punta di una lanceta, pur lievemente, i nervi interni crurali della rana, subito si videro tutti i muscoli degli arti contrarsi in tal modo, da sembrar caduti in convulsioni toniche violente. Un altro di coloro che ci assistevano in questi esperimenti elettrici ebbe l'impressione che il fenomeno avvenisse nel momento in cui dal conduttore della macchina scoccava la scintilla. Colpito dalla novità dell'osservazione, subito egli mi avvertì, mentre io pensavo a tutt'altro e satvo riflettendo fra di me. Allora fui preso da un'incredibile curiosità e desiderio di ritentare io stesso l'esperimento e di spiegare il mistero del fenomeno. Perciò io personalmente toccai colla punta della lanceta l'uno o l'altro Nervo crurale, mentre uno dei presenti faceva scoccare la scintilla. Il fenomeno si ripeté proprio nello stesso modo: nel medesimo istante, in cui la scintilla scoccava, si manifestavano in ciascun muscolo degli arti contrazioni veramente violente, come se l'animale preparato fosse stato colpito da tetano. (Benassi, 1937, 92): Mis investigaciones han comenzado de esta manera . Yo había diseccionado y preparado una rana, con un propósito muy diferente, y la había puesto sobre la mesa, donde había también una máquina eléctrica , había dejado a la rana, sin embargo , completamente separada del conductor de ésta (de la máquina) , de hecho colocada a una distancia considerable, en el momento mismo en que uno de mis ayudantes , por casualidad , tocó con la punta de una lanceta , incluso ligeramente , los nervios crurales interiores de la rana, inmediatamente se vieron todos los músculos de las articulaciones contraerse de tal modo, que parecieron haber caído en convulsiones tónicas violentas. Otro de los que asistió en estos experimentos eléctricos tenía la impresión de que el fenómeno se produjo en el momento en que el conductor de la máquina lanzó la chispa. Mientras que yo estaba pensando en otra cosa y pensando para mis adentros, me vi golpeado por la novedad de su observación. Entonces me vi invadido por una curiosidad y por un deseo increíbles por volver a intentar el experimento por mí mismo y develar el misterio del fenómeno. Por lo tanto yo personalmente toqué, con la punta de la lanceta uno y otro nervio crural, mientras que uno de los presentes lanzaba la chispa. El fenómeno se repitió exactamente de la misma manera : en el momento mismo en el que la chispa se disparaba , se manifestaba en cada extremidad contracciones musculares muy violentas , como si el animal preparado hubiera sido golpeado por el tétano. (La traducción es mía).



por su obra, al deseo irremediable por darle término y por devolverlo al silencio de la muerte. Era, en pocas palabras una vez más, el conflicto eterno entre el creador y su criatura y ante todo, el dilema moderno por excelencia, el del abandono absoluto y el rechazo por parte del padre del cual serán víctimas la criatura de Víctor y el hombre contemporáneo. Ahí, en esas páginas, en las palabras y en los silencios entre ellas estaban los principios fundamentales de la naturaleza humana<sup>20</sup>. Todas esas combinaciones sublimes de los afectos humanos, sus contradicciones y luchas, su complejidad y su carácter convulso. La novela le daría la palabra a la criatura como nunca antes había sucedido en las fábulas anteriores, esa colección animada de partes muertas, se reconocería a través de la voz de Shelley en su soledad y en su diferencia, de manera que tomaría conciencia de que la sociedad lo rechaza, fundamentalmente porque no es como los demás. La novela era, al mismo tiempo que una metáfora sobre la ciencia, la modernidad y el mito del progreso, una reflexión sobre la dificultad de abrirse camino en un mundo que no acepta lo diferente.

### **3.5.2 De la necropsia a la necromancia: Del Creador y su criatura**

El panorama es amplio ya que abarca las relaciones entre Dios y su creación, de forma más solapada las que existen entre padre e hijo, y , desde luego, entre la obra de un científico y la de un artista y sus creaturas. En este apartado vamos a analizar un poco más detenidamente esta cuestión prestando especial atención a las relaciones entre Víctor y su obra, pero sin descuidar otras que puedan hacernos comprenderla mejor, de manera que, inmersos en ellas, podamos entrever aquellos aspectos que constituyen lo humano en su aspecto más original y definitorio. Tras las relaciones entre Víctor y su criatura están de fondo otras que sirven como imagen y que corresponden también a las fuentes literarias de

---

<sup>20</sup> Este relato lo reconocerá Percy Shelley, en su prólogo al libro de su esposa, como perteneciente, hasta cierto punto al campo de lo posible: “El acontecimiento que da interés a esta historia no tiene las desventajas inherentes a las narraciones que tratan de espíritus o de magia. Me sedujo por la novedad de las situaciones que podía llegar a provocar, puesto que, si bien es físicamente imposible, otorga a la imaginación la oportunidad de adentrarse en las pasiones humanas con mayor comprensión y autoridad de las que ofrece el simple relato de hechos reales” (Shelley, 2008, 17).

la novela de Mary Shelley. Me refiero, entre otras, al Paraíso perdido de John Milton libro en el que también se nos refieren las relaciones entre Dios y el hombre y las quejas de éste a Aquel, tal y como se verá reflejado en el discurso mismo de la criatura. Será Adán el que recordará al monstruo su carácter de abandono, su sufrimiento inexplicable y las oscuras e inadvertidas acciones de un Dios que parece inclemente y cruel:

Adán -¡Oh suerte horrenda! ¡Oh raza desdichada! ¡Parad, crueles tormentos! Ya que quiera el Señor que perezcamos, ¿por qué hacernos morir tantas veces? ¡Oh, tú, con tales ansias invocada, ven muerte a socorrernos! Los momentos, hasta verte llegar, tristes contamos. Si tu espantosa copa hasta las heces ha de ser consumida por los hombres, ¿para qué se nos dio o se nos impuso el yugo de esta vida intolerable? O darla de una vez, o en el confuso abismo de la nada dejar nuestra fatal casta en el olvido. ¿Formó Dios estos edificios débiles de nuestros cuerpos para entretenerse en destruirlos a fuerza de suplicios? ¿Ignora que por sí han de disolverse? (Milton, 1965, 463)

El lamento de Adán se alza entre estas líneas una vez más recordándonos la voz del Prometeo de Goethe, ya que en sus palabras casi podemos escuchar una y otra vez la exigencia final del Titán: “Deja en paz mi tierra”. Somos partícipes del dolor que acarrea una existencia sumida en el sufrimiento y en la imposibilidad de comprender la razón de tanta desdicha. Esa será la impronta del discurso del monstruo en el encuentro con su creador, tal será el telón de fondo de su petición, de esa de la que depende el último rastro de su bondad originaria. Ahora bien, Víctor, recordando los momentos gratos de su infancia, a los cuales se aferraría tanto cuando su vida ya estuviera irremediadamente condenada al sufrimiento, evoca la relación con sus padres y nos da luces sobre la responsabilidad que implica un vínculo de este tipo y que sin embargo él mismo obviaría tiempo después cuando decidiera, producto del terror, abandonar a su criatura;

Yo era su juguete y su dios, y más todavía: su hijo; la débil criatura inocente que el Cielo les había entregado para que le enseñaran el bien y que solo ellos podían encaminar hacia la felicidad y el sufrimiento, según cómo llevaran a cabo sus deberes de padres. Con la profunda conciencia de lo que le debían al ser que habían engendrado y merced, también, a los caudales de afecto que poseían, no es difícil pensar que, en todos los instantes de mi infancia obtuve de ellos continuas lecciones de paciencia, de caridad y de autocontrol. Me educaron con tanta dulzura que sólo recuerdo de aquel periodo una continua sucesión de instantes felices. (Shelley, 2008, 48).

Precisamente, en este apartado se recogen las críticas que su engendro va a dirigir a Víctor y el argumento principal de la petición que, está convencido, le llevará la felicidad y a reconciliarse con el universo y, especialmente, con la raza humana: la petición de una compañera. Las ideas que recorrerán este punto se refieren a lo que un creador y una criatura pueden esperar uno del otro. De fondo está la cuestión de qué ocurre cuando la criatura es también un ser racional y libre que puede disponer de su destino e, incluso más, cuando su ser libre y racional consiste precisamente en poder disponer de su destino. Es aquí que queremos hacer un especial énfasis en que Víctor decide dar vida no simplemente a un animal o a cualquier otro ser comparado a las muchas especies que pueblan la naturaleza, sino que, por el contrario, opta por ser el creador de una nueva raza de hombres. En su efervescencia, Frankenstein no ve límite ni complicación alguna en llevar a buen término la creación de un ser similar al hombre:

Aunque me hallara en condiciones de dar la vida, ignoraba que la creación de un organismo apto para recibirla, con sus complicados resortes, sus nervios, sus músculos y sus vasos sanguíneos, representaba un enorme trabajo. Ignoraba, en principio, si debía intentar la creación de un ser semejante a mí o bien la de un organismo más simple. Sin embargo, mi imaginación estaba excesivamente enfebrecida por mi éxito inicial como para poner en duda mi capacidad para elaborar una criatura animal tan completa y maravillosa como el ser humano (Shelley, 2008, 77).

Por ello no debe extrañar que esté presente en los siguientes apartados la relación entre Dios y el hombre porque en ella también se da esa circunstancia, quizás de manera más pronunciada tal como intentaré desarrollar. Las tradiciones monoteístas, específicamente la católica, han establecido en sus teologías que la creación no aporta nada a Dios y que tiene un único motivo: comunicar la plenitud propia a otros seres para que puedan participar en diversos grados de la gloria de Dios. La gloria de Dios es, en este sentido, el gozo de la vida. Y vida eterna para aquellos a los que dio un alma inmortal. Dios no crea sino para obtener con ello el fin mismo de la creación, de la vida que creaba. El hombre y todo el Universo, según esas tradiciones, proceden de la nada. Es imposible encontrar un término que nos remita a una indigencia más absoluta. Con ello se nos quiere dar a entender que los seres le deben todo a un Dios que, sin mérito alguno por parte de ellos, les ha concedido el privilegio de la existencia: “Entonces Dios el Señor formó al hombre de la tierra misma, y sopló en su nariz y le dio vida. Así el hombre comenzó a vivir (Gn. 2,7). [...] Entonces

Dios el Señor hizo caer al hombre en un sueño profundo y, mientras dormía, le sacó una de las costillas y le cerró otra vez la carne. De esa costilla Dios el Señor hizo una mujer, y se la presentó al hombre” (Gn. 2, 18 – 22). Nada de lo que tiene el hombre lo ha conseguido él, todo le ha sido otorgado; esa es la impronta de Adán recién creado. El don de la vida es la comunicación más fuerte de lo divino en la creación. El hombre tiene el privilegio de vivir la vida más plena, aquella que es consciente de sí misma y, en consecuencia, aquella que puede preguntarse por su origen. Es el deber del hombre entonces el de dar gracias a Dios por su existencia no únicamente existiendo, como lo hacen el resto de los seres, sino además de manera consciente. Este agradecimiento es, por lo tanto, una muestra del reconocimiento de la propia situación que, además, tiene un carácter práctico y contundente, a saber, el del cumplimiento de los mandatos de Dios. El hombre debe reconocerse como una criatura bendecida y privilegiada que sin merecer tales dones ha sido creado y ubicado por encima de todas las cosas. Es por ello que debe agradecer y elevar cantos a Dios, recordamos entonces el Salmo 8;

Quando veo el cielo que tú mismo/ hiciste,/ y la luna y las estrellas que/ pusiste en él,/ pienso:/ ¿Qué es el hombre?/¿Qué es el ser humano?/ ¿Por qué lo recuerdas y te preocupas por él?/ Pues lo hiciste casi como un dios, lo rodeaste de honor y dignidad,/ le diste autoridad sobre tus obras,/ lo pusiste por encima de todo./ Sobre las ovejas y los bueyes,/ sobre los animales salvajes,/ sobre las aves que vuelan por el cielo,/ sobre los peces que viven en el mar,/ ¡sobre todo lo que hay en el mar!/ Señor, soberano nuestro,/¡tu nombre domina en toda la tierra! (Sal 8, 1-9).

Ahora bien, a cambio del don de la existencia y de la conciencia con respecto a este regalo divino, el hombre debe corresponder a su creador construyendo un mundo humano de acuerdo a los designios de Dios. Es decir, Dios solo le pide al hombre que emplee adecuadamente los dones que le ha dado para culminar la obra de la que Él mismo ha puesto sus principios. Con anterioridad, en este proceso limitado de reconstrucción de algunos de los mitos de creación del hombre referimos a la versión construida por José Saramago en su libro Caín, aquí, precisamente, al respecto de los pormenores con los que fueron creados los padres de todos los hombres dice el portugués:

Quando el señor, también conocido como Dios, se dio cuenta de que a Adán y Eva, perfectos en todo lo que mostraba a la vista, no les salía ni una palabra de la boca ni emitían un simple sonido, por primario que fuera, no tuvo otro remedio que irritarse consigo mismo, ya que no había nadie más en el Jardín del Edén a quien

responsabilizar de la gravísima falta, mientras que los otros animales, producto todos ellos, así como los dos humanos, del hágase divino, unos a través de mugidos y rugidos, otros con gruñidos, graznidos, silbos y cacareos, disfrutaban ya de voz propia. En un acceso de ira, sorprendente en quien todo lo podría solucionar con otro rápido fiat, corrió hacia la pareja y, a uno y luego al otro, sin contemplaciones, sin medias tintas, les metió la lengua garganta adentro. En los escritos en los que, a lo largo de los tiempos, se han ido consignando de forma más o menos fortuita los acontecimientos de esas remotas épocas, tanto los de posible certificación canónica futura como los que eran fruto de imaginaciones apócrifas e irremediabilmente heréticas, no se aclara la duda de a qué lengua se refería, si al músculo flexible y húmedo que se mueve y remueve en la cavidad bucal y a veces fuera, o al habla, también llamado idioma, del que el Señor lamentablemente se había olvidado y que ignoramos cuál era, dado que no quedó el menor vestigio, ni tan siquiera un corazón grabado en la corteza de un árbol con una leyenda sentimental, algo tipo te amo Eva (2009, 11- 12).

Siguiendo con el tono de la narración de Saramago y con nuestra argumentación a propósito de la cual lo trajimos una vez más entre nuestras líneas, podríamos decir que quizá la preocupación del Señor por dotar al hombre con la palabra estaba sustentada en que de esta forma pudiera agradecer por el don de la existencia y elevar cánticos de alabanza hacia el cielo. Sin embargo, recordemos que, en el caso del mordaz libro de Saramago, Dios se asemeja más al ausente y cruel creador que, cargado con un marcado tinte de petulancia se lanza sobre sus criaturas con terribles castigos y los deja a merced de las inclemencias de una existencia condenada a la corrupción y la muerte. Este tipo de creador estará más cerca de la forma que encarna Víctor Frankenstein ya que este hombre está, como decíamos más arriba, conducido por un fervor intenso y por un enorme deseo de ser reconocido como el creador de una nueva estirpe de seres humanos que, a su vez, lo alabarán reconociéndolo como tal:

Es muy difícil formarse una idea clara de la diversidad de sentimientos que, en el primer entusiasmo por el éxito, me impulsaban a seguir con fuerza irresistible. La vida y la muerte eran para mí fronteras ideales que era preciso franquear antes de iluminar nuestro tenebroso mundo con un torrente de luz. Una nueva raza me bendeciría como a su creador. ¡Cuántas existencias felices y hermosas me debería la naturaleza! Ningún padre merecería con mayores motivos que yo la gratitud de sus hijos (Shelley, 2008, 78).

Resulta irónica la clara conciencia que muestra Víctor en un principio al reconocerse como el padre de las criaturas a las que traería a la vida, debido a que, más tarde negaría cualquier filiación o cercanía con su monstruo al que reconoce espantoso y en el que no puede encontrar, entre sus músculos retorcidos y carentes de color, los trazos de sus propias

manos esas que, eneguecidas por la incandescente llama de la vanidad y de la curiosidad, un día marcaron y condujeron esa existencia hacia el intrincado laberinto de la vida, escenario inhóspito y letal para la criatura desde el principio abandonada tras el aullido de terror del científico. Las razones para su creación esgrimidas para consigo mismo de Frankenstein están siempre cargadas por ese deseo de saber que, ya entrado en la modernidad, se permite desconocer el carácter, si se quiere, demoniaco de sus impulsos y de sus consecuencias. No hay límites, no hay barreras, tan sólo está el insaciable hombre tan limitado como vanidoso: “Mucho se ha logrado, clamaba mi alma, pero tú lograrás más, mucho más. Siguiendo las huellas de aquellos que me habían precedido, y superándolas, sería un explorador comprometido en el descubrimiento de nuevas rutas. Estudiaría las fuerzas todavía desconocidas y revelaría al mundo los misterios más secretos de la Creación” (Shelley, 2008, 69). No será sino hasta que la tragedia ya haya marcado su vida y entonces se permita escuchar al monstruo que Frankenstein será consciente de los deberes que un creador tiene hacia el ser que ha creado, entre ellas, el de garantizar su felicidad. No obstante, sabemos que esto jamás será posible y que tanto él como la criatura serán conducidos hacia su propia destrucción. Permitámonos escuchar el lamento de la criatura y ser partícipes de su nacimiento, uno muy parecido al nuestro cuando, despojado de los adornos y elogios de la celebración guiada por la razón, se nos muestra crudo y desvalido. Narra Víctor a Robert Walton:

De pronto, al tenebroso fulgor de la llama mortecina, observé cómo la criatura entreabría los ojos ambarinos y descoloridos. Respiró profundamente y sus miembros hicieron un movimiento convulsivo. ¿Cómo podría transmitirle la emoción que sentí ante aquella catástrofe? ¿Cómo hallar las frases que describan el repugnante engendro que, al precio de tantos esfuerzos y trabajos, había creado? Sus miembros estaban bien proporcionados y había intentado que sus rasgos no carecieran de cierta belleza. ¡Belleza! ¡Dios del cielo! Su piel amarillenta apenas cubría la red de músculos y vasos sanguíneos. Su cabello era largo y sedoso; sus dientes, muy blancos; pero todo ello no lograba más que realzar el horror de los ojos vidriosos, cuyo color podía confundirse con el de las órbitas pálidas en las que estaban profundamente hundidos, lo que contrastaba con la piel arrugada del rostro y la boca rectilínea de labios negruzcos (Shelley, 2008, 83).

El terror que embarga a Víctor hace que retroceda y abandone a su criatura dejándola así en la más completa exposición y vulnerabilidad. Aunque mida ocho pies de altura y sus proporciones sean enormes, su vinculación con el género humano lo hace

irremediablemente dependiente y débil. Acaba de nacer y su cuerpo es dolorosamente sensible al mundo que sancionará la pertinencia de cada acto y de cada movimiento. Ya decíamos más arriba que tras el desequilibrio propio del nacimiento del hombre y el riesgo que implica ese carácter acrobático el primer *cogito* parece ser el de la búsqueda del refugio, la construcción del hogar, el restablecimiento de la bola perdida. El mundo exterior no permite trampear ni mentir, la palabra o la ficción del pensamiento no representan nada para el cuerpo expuesto en su encuentro con las cosas, es justamente eso lo que comprende Serres: “los ejercicios corporales exigentes inician a las mil maravillas el programa de filosofía primera con una decisión inmediata que zanja cualquier duda: en alta montaña, vacilación, inexactitud, mentira y trampa equivalen a la muerte” (2011, 33). Es además la experiencia, la condición primera del monstruo que acaba de despertar:

Una extraordinaria acumulación de sensaciones se apoderó, al comienzo, de mi ser. Percibí simultáneamente la vista, el olfato, el oído y el tacto, y precisé mucho tiempo para poder diferenciar los distintos sentidos. Me acuerdo de que sentí una luminosidad cada vez más fuerte que oprimía mis nervios ópticos y me forzaba a cerrar los ojos. La oscuridad que sobrevino me asustó. Pero apenas había constatado el fenómeno cuando la luz volvió a herirme. Entonces me di cuenta de que, por instinto, había abierto los ojos de nuevo. De pronto, se produjo un gran cambio; hasta aquel momento había permanecido rodeado de cuerpos y de sombras que apenas podía percibir y que, al hallarse lejos de mí, no podía tocar; pero descubrí que era capaz de moverme sin que existieran obstáculos infranqueables para mí (...) Ningún pensamiento racional cruzaba mi espíritu. Era sensible al hambre y la sed, a la luz y la oscuridad. Mis oídos captaban incontables sonidos y de todos los lados llegaban hasta mí los más variados olores. Pero lo único que de momento podía ver con claridad era la brillante circunferencia de la luna, que mis ojos contemplaban con agrado (Shelley, 2008, 149-150).

Paulatinamente la criatura narra cómo su cuerpo se adapta, cómo asocia los sentidos, cómo se ocurren las metamorfosis necesarias para que pueda sobrevivir y que condicionan lo humano. De la misma forma en la que el niño se expone al exterior el monstruo avanza pero, en su caso, absolutamente desvalido. Experimenta el pánico y la dicha, pero el dolor, la angustia y la limitación de su situación solo serán enteramente comprendidas cuando se percate, por la observación de los hombres y el aprendizaje del lenguaje, que no puede ser reconocido como semejante, que parece no merecer la inclusión en un mundo en el que su creador pretendió darle cabida y que sin embargo no lo admite sino que más bien le teme. Representa la falla, la desmesura, la diferencia, no obstante, igual que los demás hombres,

esta criatura está erguida, se levanta y es capaz del encuentro con la mirada del otro, es capaz, de ese modo, de adentrarse en las infinitas posibilidades que esa situación abre; es capaz de amar, de odiar y de sufrir por no reflejarse ahí donde encuentra la belleza y la salvación. Justamente en esa inversión del cuerpo animal que se lleva a cabo con el surgimiento de lo humano descansa la característica primera de lo que somos: “nuestra sexualidad difiere de aquella de los animales y de nuestros antepasados, separados de nosotros por esa inversión de nuestra posición en pie. Pasar de la posición *a tergo* a un cara a cara imprevisto produce miradas sonrientes, una amenidad deleitable, nuevas palabras; el empujón termina en corte amorosa” (Serres, 2011, 43). El monstruo, esta maravilla, este exceso, en tanto que tal no podrá recibir esas miradas amables, estará condenado al rechazo, quizá porque como veremos más adelante, ese reflejo recuerda la verdadera condición que lo humano no quiere recordar. La criatura, condenada a sentir y percibir el mundo como un ser humano comprende entonces su condición de abandono, descubre el nombre de su padre y sabe que solo a él puede recurrir y, es que ¿no es acaso aquello que busca toda criatura en su creador? ¿Un poco de consuelo, protección, amor y cuidados? Es a eso a lo que aspira encontrar el monstruo en Frankenstein, es sin embargo lo que será negado una vez más: “(...) Solo me queda esperar su ayuda y, sin embargo, únicamente despertaba usted en mí sentimientos de odio. ¡Ser insensible y sin corazón! Me dio sentimientos y pasiones, y luego me echó al mundo para que fuera víctima del desprecio y la repugnancia de todo el género humano. Pero me sabía con derecho a esperar de usted compasión y justicia. Sería, pues, a su lado, donde buscaría lo que los demás hombres me negaban” (Shelley, 2008, 200). La única esperanza que albergaba el monstruo se esfuma en la negligencia de un creador que muy tarde ha reparado en las consecuencias de su creación. Ese dios inclemente juega con la vida y la muerte irresponsablemente, decidió un día traer a la existencia a un nuevo ser y en ese preciso instante quiso eliminarlo. Vio en él todos sus errores y vanidades encarnadas pero esta vez sin el disfraz adecuado, sus músculos expuestos, sus ojos blanquecinos estaban desprovistos del camuflaje del que se sirve el hombre y con el que reviste sus ficciones, resultó entonces insoportable sostener su mirada, se arrepintió de su creación y quiso sin más eliminarla:



Todos los humanos odian a los desdichados ¡Cuánto odio debo despertar yo, que soy el más desdichado de los seres vivientes! Incluso usted que me dio la vida, me detesta y me rechaza, a mí, a la criatura con la que lo atan lazos que solo la muerte podrá romper. Dice que quiere matarme; pero ¿cómo puede utilizar la vida como si fuera un juego? Cumpla antes con los deberes que tiene conmigo y yo lo haré con los que me unen a todo el género humano. (...) Soy su obra y deseo demostrarle afecto y sumisión, pues, por ley natural, es mi dueño y señor. Pero estas mismas razones lo obligan a asumir sus deberes y a concederme aquello que me debe. ¡Oh Frankenstein! No se sienta satisfecho de ser justo para con los otros si conmigo, que tengo más derecho que nadie a su justicia y, también, a su clemencia y su amor, se muestra tan implacable. Recuerde que soy su criatura. Debiera ser su Adán y, sin embargo, me trata como al ángel caído y me niega sin razón, toda felicidad. Es por ello que deseo contarle de qué modo me ha privado irremediamente de la alegría. Yo era bueno y cariñoso. Los sufrimientos me han convertido en un malvado. Concédame la felicidad y seré virtuoso” (Shelley, 2008, 146).

La soledad del monstruo está enraizada en la distancia que su diferencia le impone. Su monstruosidad reside en la diferencia, en la imposibilidad de reconocimiento mutuo. Sin la guía y protección del padre, la criatura se ha visto condenada al flagelo del exilio, del temor y del odio. Las consecuencias que acarrearán su nacimiento son narradas con detenimiento por un ser que, en su perseverancia y ejercicio continuo, ha logrado comprender y adoptar, entre otras cosas, el lenguaje de la palabra, ese vínculo que una vez le dio la esperanza de poder establecer una relación con los hombres<sup>21</sup>:

(...) Aquellas lecturas lograron, al principio, intrigarme mucho. Sin embargo, descubrí poco a poco que, al leer, repetían con frecuencia sonidos semejantes a los que emitían cuando hablaban. Llegué a la conclusión de que sobre el papel había signos que les servían para expresarse y que ellos conocían a la perfección. Deseaba con todo mi corazón comprenderlos, pero ¿cómo hubiera podido hacerlo si desconocía también los sonidos que representaban? Sin embargo, lograba importantes progresos en ese arte, aunque no los suficientes para permitirme seguir una conversación, aunque ponía en ello todo mi interés. Veía con claridad que, por grandes que fueran mis deseos de dirigirme a aquellos seres, no podía ni soñar con hacerlo antes de haber adquirido un perfecto conocimiento de su lengua, conocimiento que me permitiría hacer olvidar mi

---

<sup>21</sup> Es importante recalcar el papel que juega en todo el proceso del monstruo el ejercicio, y éste entendido como un asunto plenamente corporal, de adaptación, formalización, corrección e incluso postura. El énfasis que hacemos descansa en que justamente comprendiendo en qué consiste esta adopción artificial o creación del cuerpo humano y, por lo tanto del hombre mismo, podremos dar el paso hacia la aprehensión del concepto de antropotécnica, horizonte que nos hemos establecido y sobre el cual podremos explicitar nuestra propuesta. Recordamos entonces a Serres para el que la creación no nace ni del topor ni de la narcosis, sino del entrenamiento del cuerpo. El ejercicio del cuerpo requiere preparación y firme repetición tanto como flexibles variaciones. No se aprende sin riesgo que el coraje es flexible y la cobardía, rígida; “La creación como el ascenso del andinista, emerge de un exceso ligado al poder de sí y a la soberana alegría” (2011, 17).

monstruosidad. También en este aspecto la continua comparación había servido para abrirme los ojos (Shelley, 2008, 165).

Ahora bien, quisiéramos aclarar un punto que resulta de vital importancia para el camino que hemos decidido recorrer y es el de las condiciones que realmente constituyen a la criatura como un hombre. Esto es, queremos desvincularnos de cualquier tipo de planteamiento esencialista según el cual en la criatura residiría, más allá de cualquier instancia corporal o comportamental, una condición previa y de carácter incluso místico, si se quiere, que lo determinara como perteneciente al género humano. La razón por la cual nos distanciamos de posturas de este tipo es porque estas aseveraciones van en contravía de aquello que realmente constituye nuestra situación existencial y que ya hemos venido esbozando a lo largo de nuestro trabajo y es, a saber, la de la construcción, la de la artificialidad y, en últimas la de la acrobacia.

El monstruo, por cuenta de sus disposición corporal, se enfrentó al mundo como solo el hombre lo hace; se mantuvo en pie, caminó, adoptó, tras el ejercicio y la repetición, tras la imitación y la instrumentalización, un mundo y una situación existencialmente diferenciada. Precisamente, por eso es que afirmamos más arriba que su tragedia residía en un modo de estar que si bien lo vinculaba a la especie humana, por otro lado y por sus características desmesuradas y por el abandono que marcó su nacimiento, lo distanciaba y privaba de la posibilidad del diálogo y de la cercanía con los otros. Es preciso comprender que lo humano descansa en la adopción y creación de un cuerpo que nos vincula de forma particular con el mundo y con los otros, aspecto que determina y explica las continuas transformaciones cada vez más radicales del hombre y que además, nos conduce a un continuo cuestionamiento sobre lo que en cada momento significa ser humano. La criatura de Frankenstein nos ilustra estos aspectos y nos permite comprender qué tan compleja e intrincada es la constitución y comprensión de lo humano. A continuación entraremos de lleno en el desarrollo de estos contenidos, de manera que sea el cuerpo y su particular constitución lo que nos traiga luces sobre lo que somos y más aún, ya entrados en el ámbito de la antropológica, lo que somos ahora y nuestra situación específica en un tiempo en el que la metamorfosis es el concepto fundamental y fundamentador de la creación del hombre.

#### 4. Crea monstruos para inventar espejos

“Para poder ser he de ser otro salirme de mi buscarme entre los otros los otros que no son si yo no existo los otros que me dan plena existencia”  
(Octavio Paz)

Los monstruos viven agazapados en la memoria, y de repente, sin que sepamos cómo, se presentan ante nosotros con su descomunal poder de evocación, o bien nos cortejan para ponernos en contacto con los ocultos lugares del ingobernable imperio de los sueños o con las áreas sombrías de dominio misterioso de la naturaleza. Y sí, efectivamente, tras la alambrada está el otro, el monstruo. El tejido social, realizado mediante hilos de diferentes texturas y de colores, nos da la apariencia de una trama juiciosa y resistente. Bella, incluso, siempre que hallemos un recodo para cobijarnos con buena sombra. Pero siendo muchos, el tapiz sufre desgarros y continuas restauraciones. Y pues bien, novedosos hilos restauran la trama y algunos adquieren la condición de fibra maestra: son las normas que aceptamos por mayoría y que vertebran la vida en común. Aquellos hilos principales tensan la estructura aferrándose en los extremos. Pero más allá está el ámbito caótico y aquello que es indomable. Está adaptado por los inadaptados, los inconformes y los excluidos. Son los bárbaros, nuestros propios monstruos. Nos observan perplejos y temerosos. Van y regresan; cruzan la frontera sin respeto hacia los adornos que enaltecen el tapiz que sostiene nuestros pasos. Son libres y, por tanto, transgresores. Tras aquella alambrada deberían estar los monstruos, pero cierto es que acuden y se confunden entre nosotros, unas veces porque los convocamos y otras por mera sorpresa, otras tantas, porque habitan debajo de nuestra piel. El problema es que realmente son tantos, tantos como los temores que albergamos hacia cualquier alteración del orden social, individual o corporal.

¿Y cómo enfrentarnos a ellos? Quizá solo nos queda mirarlos de frente y dejarles que nos cuenten su secreto. Pero pensar y mostrar los monstruos reclama un ejercicio de introspección en las zonas más oscuras de la historia de la libertad humana. Si cada monstruo es hijo de una contradicción (esto es, la que se crea entre el orden que margina y la rebeldía que revela), pensarlos supone entonces un esfuerzo de reconstrucción de las

claves sobre las que se ha construido nuestra cultura, sobre las cuales nos hemos constituido y nos seguimos diseñando, paulatinamente, con manos temerosas pero inquietas a través del tiempo y por entre nuestros propios sueños.

Es que precisamente el taller de los monstruos no tiene descanso. Y como no conoce pasividad, nuestra voluntad de ordenar el caos de sensaciones, objetos y palabras que nos rodean, tampoco aminora la capacidad de construir márgenes que delimitan lo que puede y no puede ser explicado. Aquellas fronteras entre lo bueno y lo malo, lo bello y lo aborrecible, lo justo y lo inmoral, lo normal y lo patológico cambian con el tiempo y van dejando un reguero de conductas socialmente estigmatizadas, cuando no reprimidas. Quienes habitan al otro lado forman la fauna inefable de los primitivos, y en general, de los inadaptados. Están ahí para aguardar el día en que serán alcanzados por la flecha de la “civilización”. Sin embargo, no todos permanecen indolentes, algunos se atreven a cruzar la frontera y reclaman su identidad humana; por ejemplo, la criatura de Frankenstein, como ya vimos, se atrevió a levantar su voz para reclamar sus derechos, su identidad, si quiera un nombre, una compañera, algo de amor. Nos hacen recordar los peligros de la diferencia, la fragilidad real y las escandalosas limitaciones de nuestros propios conceptos, construidos sobre ausencias y mutilaciones. Por eso, quienes osan cruzar la frontera entre lo posible y lo imposible corren el riesgo de convertirse en una amenaza y de ser catalogados como monstruos, como los otros. No pueden clasificarse, pues llegan de un mundo sin leyes, de un lugar que no comprendemos. Podemos hablar sobre su naturaleza y tratar de cubrirlos de palabras, pero como el agua se escapará entre los dedos; quizá por eso mismo la criatura no podía tener nombre. Nos hablan de lo que no somos y que empero podríamos ser. Si les encontramos ternura en su rostro deforme, huyen para no enredarse en algún término. Y después, regresan. Los monstruos no son excrescencias civilizatorias, sino aquello que no se ve: la cara oculta de la Luna. Existen para recordarnos que cualquier idea de orden, salud o libertad ha dejado siempre una desgraciada estela de dolor y represión.

El monstruo evoca posibilidades, pues remite a otras leyes que no alcanzamos a comprender y que, sin embargo, necesitamos soñar. Sí, merecen compasión. Son criaturas tan nuestras; nos pertenecen. Y están aquí, una y otra vez, para reclamar justicia. Ante todo,

les debemos una explicación. Nos debemos una explicación. Sólo así aprovecharemos entonces la ocasión para reflexionar sobre todas las formas de crueldad y marginación que hemos producido, mientras nos encumbrábamos hasta lo más alto las leyes de orden, de la naturaleza y del cuerpo.

Mirarlos de frente, ese es el camino que aquí proponemos de modo que podamos aprender a escuchar el susurro del dolor, el eco de todos los tomentos, empezando por los nuestros, y oír lo que los monstruos tengan que decirnos; lo que todos en la exclusión tengan que expresar para que el desencuentro nazca de relaciones más equitativas y cada quien sepa lo que pertenece a su responsabilidad y a la vez a la de toda la especie humana. Más aún, nos hemos propuesto para escuchar a estos otros-monstruos, escucharnos a nosotros-monstruos. El paso es ineludible, en nuestro tiempo “Yo es monstruo”, en nuestro tiempo nacemos para hacernos y transformarnos y esas continuas metamorfosis terminan por albergar lo humano, ese nuevo hombre que nos ha traído la modernidad, su fractura, el ocaso de la razón. Miremos entonces a este nuevo hombre, a la criatura que la mano de un Prometeo incauto y ausente ha creado todo un mundo para su deleite y frustración. Veamos los ojos amarillentos de esta progenie que somos y comprendamos cómo estamos siendo hombres-monstruos<sup>1</sup>. Ahora bien, pensar al monstruo es pensar lo humano, ya que lo humano contemporáneo descansa sobre el concepto que desarrollaremos, guiados por Sloterdijk, de la configuración monstruosa de lo humano a la luz de la disposición antropotécnica del mundo. El hombre como posibilidad, como constructo, es un vector que se elonga hacia tres dimensiones distintas: pasado, presente y futuro; estas condiciones son las que explican y sustentan la transformación de lo humano en la edad de la reproducción técnica del mundo.

El hombre ahora más que nunca es espacio de cambio; su cuerpo inventa, se inventa, se metamorfosea, más radicalmente, se abre a la transubstanciación de sí mismo. La razón y la teoría, sus mascaradas y sombras, han sido completamente desvirtuadas, los dioses se han

---

<sup>1</sup> Recordemos que sobre la base de las múltiples antinomias construidas a lo largo de los siglos se han creado igual o más abusos y desaciertos para la comprensión misma de lo humano que las que podemos reconocer en nuestro presente. Superadas esas antinomias, nosotros pretendemos ir más allá de ellas y comprender un poco más de cerca el enigma que constituye al hombre contemporáneo.

ausentado, regresaron a sus enormes y distantes palacios, que ahora solo sobreviven en el pasado romántico y fabuloso de la imaginería antigua. El cuerpo quiere erguirse sobre un nuevo suelo, uno más propicio para un nuevo nacimiento, en el que la vista se recuesta en el tacto, ya no más el ojo vivo en el cuerpo muerto, ya no más la teoría, ahora es momento para la creación, la reivindicación del cuerpo que inventa y se inventa.

Esta necesidad descansa sobre un olvido tan problemático como constitutivo del hombre de nuestro tiempo; hemos olvidado nuestra relación elemental y animal con el mundo. Este olvido es otra cara del olvido heideggeriano del ser. Hemos cercenado hasta tal punto lo humano que no podemos ya comprender el cuerpo, nuestras posibilidades y nuestra propia. Es en lo prenatal –en palabras de Serres– en donde habita la bestia, es allí donde se resguarda el equilibrio originario de lo humano. El equilibrio y la correspondencia con el mundo es, contrariamente a lo que pensamos comúnmente, la característica fundamental de la bestia; el nacimiento del hombre se da, a su vez por un primer desequilibrio. El hombre es desde el comienzo un malabarista, ya que se alza en una falsa verticalidad que lo define pero que también lo desestabiliza de manera descomunal; “dos manos extrañamente inútiles, dos pies que tropiezan sobre los guijarros, más una cabeza en el aire, desnuda, recién nacida, salida, entregada al viento, al sol, al frío, en la naturaleza pura, por lo tanto, en peligro” (Serres, 2011, 33).

Ante el peligro patente y la “bola perdida”, como llama Serres a esa condición equilibrada y primaria de la bestia, el hombre requiere de un refugio externo, artificial, que lo contenga. Sus nuevas manos deben ser las artífices, esto es, las encargadas de materializar ese primer *cogito*. Al acto acrobático que determina el nacimiento de lo humano, hemos dicho, le sigue un peligro, un riesgo que consiste en que inmersos en el mundo, el nuevo mundo creado por la mano del hombre exige posiciones, actos y movimientos, cuya demanda exige, de inmediato, nuevos medios para la afirmación y promoción vida de la vida. Para un recién nacido y mal erguido hombre esto implica una exposición frente a la cual no puede trampear o mentir, no aún por lo menos. El alma contemplativa o teórica se empequeñece y se refugia en el cuerpo, en el ejercicio gimnástico que al cuerpo y solo a él le permite inventar; “solo nuestra carne divina nos distingue de las máquinas; la inteligencia humana

se distingue de lo artificial por el cuerpo, solamente por el cuerpo” (Serres, 2011, 38). Dicho esto, nuestra tarea a continuación será la de, en primer lugar, explorar y desarrollar la posibilidad siempre infinita que es el cuerpo, en tanto que unidad simbólica y relacional, en pocas palabras, teatral y diferenciadora, de manera que se comprenda adecuadamente a la luz de nuestra propuesta. En segundo lugar, y habiendo abordado el cuerpo como referente primero de nuestra propia existencia, podremos dar entonces el paso para la comprensión del otro y, así, de una forma más profunda, la comprensión de nosotros mismos, incluso a partir del propio extrañamiento, condición que nos interesa particularmente. Oscilaremos de esta forma entre la pertenencia y la diferencia facilitándonos el paso hacia el monstruo. Finalmente, será posible concluir nuestro camino que estará ambientado por la propuesta de Peter Sloterdijk, a partir de la cual vincularemos los principales conceptos de nuestro trabajo desvelando, del otro lado del espejo ese “Yo es Monstruo”.

#### **4.1 Disfraces fisiológicos: el cuerpo y el otro**

“La máscara se le dio al hombre para que revele su pensamiento” (Grandville)

No pretendemos reconstruir algo así como la historia de las reflexiones en torno al cuerpo, ni todos los problemas que podrían abordarse al respecto de él, más bien queremos retomarlo a partir de los elementos que nos ayuden a guiar la propuesta de nuestro trabajo, a saber, comprendiéndolo como la categoría a partir de la cual nos constituimos como individuos, pero, y en esa medida siempre ante los otros y como otro. Esta forma de aproximación al cuerpo, absolutamente escénica, nos permitirá dar el salto hacia la posibilidad de extrañamiento de nosotros mismos, del desdoblamiento la fractura y entonces el espejo. El monstruo estará esperando del otro lado, en nuestro reflejo. A su vez, queremos, ya habiendo logrado dicha apropiación del concepto, continuar su desarrollo a partir de la noción de ejercicio, lo que nos permitirá cerrar nuestro trabajo adentrándonos en los oscuros recovecos de la condición humana moderna. Los hombres indudablemente están encarnados o incorporados en unos determinados tejidos sociales, en una serie de entramados de índole religioso y cultural y es, justamente, este andamiaje complejo e intrincado lo que constituye la piedra angular sobre la cual podríamos determinar la cualidad

intrínseca de sus transmisiones. Dicha encarnación, no es en modo alguno una metáfora sino más bien obedece literalmente a ese ámbito más próximo y más importante del medio relacional y constitutivo del ser humano, a saber, su cuerpo. Ya con anterioridad expusimos nuestro interés en centrarnos en el cuerpo como la dimensión a partir de la cual pretendemos construir nuestro aparataje argumentativo, porque justamente es desde este ámbito que se construye lo humano en todas sus perspectivas. Lo que establece las auténticas dimensiones del hombre o la mujer concretos es la constitución de este medio relacional. Lo que somos en cada instante y en cada lugar depende directamente de la cualidad de nuestras relaciones con nosotros mismos, con los demás, con la naturaleza, e incluso con dios. El cuerpo constituye ese “polo simbólico” que organiza, articula e interpreta más allá de las simples evidencias físicas de la vida cotidiana de los individuos y de las colectividades: “en y a través del cuerpo, el ser humano articula las metas sociales, religiosas y políticas que se propone y, de esta manera configura simbólicamente los anhelos que anidan en su corazón” (Duch, Mélich, 2005, 19).

En esta medida, este medio relacional debe entonces ser entendido no simplemente en un sentido ontológico, es decir, como condición de posibilidad del ser humano en el mundo, sino, por encima de todo, en un sentido ético, ya que la ética no viene dada por la atención a un deber de un carácter trascendental, sino por la calidad concreta de las relaciones que entablamos en nuestro mundo cotidiano responsablemente –como respuesta– compartida con los otros:

Inevitablemente, el hombre y la mujer concretos, en *su* espacio y en *su* tiempo, tienen que resolver la ambigüedad que nunca deja de acompañarles en su existencia, esto es, deben resituarse siempre de nuevo en su mundo cotidiano, tienen que tomar una posición concreta, responder y responsabilizarse. Por tanto, y en correlación con esto, la bondad o la maldad de un ser humano concreto será la consecuencia que se derivará de sus relaciones con la alteridad, con el “otro” (Duch – Mèlich, 2005, 20).

En esta medida, nos distanciamos aquí, una vez más, de cualquier planteamiento esencialista y nos comprendemos a partir de las condiciones mismas de nuestra contingencia. A partir de dicho “polo simbólico”, que en cuanto tal remite a una serie de construcciones significativas que se van dando a partir de encuentros y desencuentros, de choques y de resignificaciones, que indudablemente recaen también sobre el otro,



haciéndonos y haciéndolo responsable de dichas acciones. Ese es el plano ético que pretendemos recalcar aquí en nuestra reflexión y que puede difuminarse fácilmente al apelar a condicionamientos ontológicos o substanciales. Ahora bien, esto a su vez implica, necesariamente, una comprensión de la vida humana como representación, inserta plenamente en un “juego teatral”. Somos seres dramáticos que representamos la vida y nuestro mundo. Y allí donde hay muerte, mal, trayecto biográfico, secuencia temporal, deseo de salvación, fugacidad, hay también drama. Esto quiere decir que la vida del hombre acontece en un tiempo y un espacio concreto, y precisamente, dicha espacio-temporalidad humana es el marco en el que puede tomar cuerpo el encuentro relacional con otros y con lo otro. El establecimiento de vínculos es entonces el ámbito escénico y escenográfico de lo humano. El teatro es, en pocas palabras, el trasunto de la vida humana:

El desafío de la diferencia, que constituye al sujeto, siempre a partir de otro que nos seduce o al que seducimos, al que miramos y por el que somos vistos, hace que el solitario voyeurista ocupe el lugar del antiguo seductor apasionado. Somos, en este sentido, ser para otros y no sólo por la teatralidad propia de la vida social sino porque la mirada del otro nos constituye en ella y por ella nos reconocemos. Ante él estoy en escena, experimentando las tortuosas exigencias de la teatralidad de la vida social (Rocca, 2005).

Queremos desarrollar aún más este punto, con el fin de traer luz sobre la configuración misma del hombre, de su identidad, de su comprensión del otro y, por lo tanto, también, del monstruo. El hombre sería, según lo anterior, un actor que desempeña un rol determinado por las estructuras de acogida; posteriormente, podrá convertirse en una obra abierta para que la improvisación, es decir, la facultad de pensar, sentir y actuar con libertad, acontezca como realidad cotidiana. Dicho hombre hará uso de diversas máscaras que irá requiriendo y modificando en el transcurso de su vida. Todas ellas irán plasmando, en un incesante tanteo, su identidad personal en la variedad de las épocas y lugares. Cabe aclarar que la máscara no constituye en este caso el carácter que suele atribuírsele de engaño, falsedad o superficialidad, sino más bien la condición misma sobre la cual podemos construirnos y que, ante todo, podemos cambiar en un acto por vía de la metamorfosis. Esta posibilidad de cambio constituye plenamente el carácter dinámico de la vida humana. Pretendemos, de esta manera, discutir con las nociones tradicionales según las cuales en nombre de una supuesta esencia, llegamos a concebir lo humano a partir de una perspectiva monolítica,

estática, de cierta permanencia e incorruptibilidad que no es posible sobre la base de lo que hemos explorado hasta el momento. La máscara, las máscaras, su multiplicidad, variedad y posibilidades infinitas, nos remiten a la posibilidad misma de lo que somos y que promueven la apuesta por la libertad. El escenario, el teatro y la máscara deben dejar de ser comprendidos como engaños y más bien deben ser resignificados como lo fundamental y fundamentador de la vida humana. Siguiendo esta premisa resulta claro por qué el cuerpo se presenta como un eje imprescindible de nuestras relaciones, debido a que es él esa forma de presencia que afecta radicalmente todos los momentos y todas las situaciones de la existencia del hombre; razón por la cual, en el trayecto biográfico de cada persona, tendrá que expresarse simbólicamente. El cuerpo se metamorfosea en una corporeidad determinada por un acto de libertad. El cuerpo humano que es, de hecho, la misma corporeidad, es el escenario privilegiado del hombre. El cuerpo es el escenario y en tanto tal es un espacio-tiempo sobre el que se suceden cosas, en el cual se concreta el mundo de la relacionalidad humana; entre el nacimiento y la muerte, la corporeidad es un conjunto móvil de diversos escenarios simbólicos sobre los que se expresa lo humano en su totalidad y complejidad. Es por ello que nuestra identidad es siempre variada y secuencial. Vivir como hombre o como mujer implica siempre una u otra forma de enmascaramiento y de construcción de múltiples personajes y de nuevas máscaras. Somos actores y espectadores de nosotros mismos y de los demás. Precisamente, la identidad humana es de carácter narrativo, se configura y se manifiesta en el tiempo mediante todo un entramado de formas diversas, contrastadas y a veces, incluso contradictorias.

En medio de este ámbito, así caracterizado, la metamorfosis resulta ser un aspecto coextensivo a la vida de los cuerpos humanos, ya que es propiamente una forma de presencia del hombre en el mundo en cuanto pura posibilidad y apertura. Estas condiciones sumadas al carácter eminentemente simbólico (estado de continua remisión a) implican un cierto grado de desorientación, perturbación, que de una u otra forma está constituido sobre la ausencia de referencias infalibles y definitivamente consolidadas. Es decir, la vida

humana, con su devenir de aspecto narrativo<sup>2</sup> en constante movimiento configura un juego de relaciones y de interpretaciones, de referencias y de alusiones, de rememoraciones y de anticipaciones. Podemos comprender ahora en qué medida la corporeidad humana necesita de la corporeidad de los demás ya que en tanto que eminentemente dialogal, nunca puede representarse ni desplegarse en la soledad o en el mutismo. La complementariedad es la característica básica del ser humano que se manifiesta en medio de una tensión escénica<sup>3</sup>. El carácter propio de un ser es entonces una cierta dinámica de *coincidentia oppositorum* de estilos, fragmentos, secuencias, disposiciones muy diversas que, vistas las cosas de manera lógica, resultan a menudo totalmente incompatibles entre sí. La corporeidad humana pertenece realmente al orden de los acontecimientos; los escenarios pasan marcados con la impronta de la ineludible finitud humana;

Máscaras, rituales, símbolos, gestos, gritos, lloros, alegrías, tristezas, imprecaciones, desfilan a través de los diversos escenarios de la corporeidad. El cuerpo humano es infinitamente variable, modulable y, por eso mismo, muy fácilmente pervertible. No existe algo así como una naturaleza del cuerpo humano definida *a priori*, inmune al cinetismo propio del ser humano, sino que la condición de su existencia es, por un lado, el incansable movimiento instaurado por su espaciotemporalidad (la condición adverbial) y, por otra, la íntima exigencia de su respuesta (responsabilidad) ética (Duch, Mèlich, 2005, 26).

Podemos afirmar entonces que mediante la corporeidad nos instalamos en el mundo y que necesitamos, a su vez, de la corporeidad de los demás. Nuestra naturaleza corpórea se hace y se deshace continuamente en el tiempo y en el espacio. Sobre esta base no es posible entonces establecer ya ningún tipo de antropología de corte substancialista. La *praxis* antropológica está centrada en la ambigüedad y en la historicidad. Esencia, origen, substancia, alma, son categorías que ya, desde un principio, excluyen la finitud, la vulnerabilidad, el carácter cinético del hombre.<sup>4</sup>

---

<sup>2</sup> Cabe aclarar que esta “linealidad” o consecución lógica es también resultado de la construcción de sentido que caracteriza el modo de estar en el mundo del ser humano, es decir, no viene dada, no es una condición predeterminada.

<sup>3</sup> Podemos recordar una vez más a nuestra criatura que, en su soledad radical, no pudo desarrollarse enteramente, por el contrario, se comprendió siempre desde el exilio y la diferencia.

<sup>4</sup> En el recorrido que aquí hemos emprendido, hemos visto que muchas de las historias, producto del devenir histórico y cultural ampliamente diverso de la humanidad, manifiestan el hecho de que el cuerpo humano nunca ha sido un quehacer descontextualizado, objetivo y aséptico. Es evidente que todas las representaciones que se han hecho de él, desde posiciones religiosas, políticas y culturales bien determinadas, se han

Encontramos entonces diversas historias del cuerpo; éste que tiene forma es capaz de darla, de configurar, pero también de transfigurar y desfigurar. En esto consiste propiamente lo que llamamos construcción simbólica, en la medida en que es el cuerpo el lugar de intercambio de las distintas dimensiones y de los diversos roles de lo humano. Es propio del hombre ese polimorfismo que se manifiesta de manera sorprendente de múltiples maneras y constantemente. El cuerpo humano es entonces una matriz polimorfa que se narra y representa las historias más variadas y que, además, participa en toda clase de aventuras y desventuras. El cuerpo se encuentra siempre abierto a todo tipo de empresas culturales, abierto al inmenso caleidoscopio de formas y figuras que ha adoptado la vida humana sobre esta Tierra. De todo lo dicho hasta el momento podemos afirmar que cualquier ser humano contiene la virtualidad de muchos otros cuerpos, es decir, es plural, lo que implica que es también capaz de manifestar, con un carácter más o menos constante, un número importante de identidades posibles. En este sentido, podemos decir que el cuerpo humano es realmente polisémico y que, por eso mismo, puede ser abordado solamente de modo interdisciplinar:

Hablar sobre el cuerpo obliga a aclarar, más o menos, uno u otro de sus dos rostros. Por un lado, el rostro de su poder demiúrgico, a la vez prometeico y dinámico, y su ávido deseo de placer, y, por otro, el rostro trágico y penoso de su temporalidad, de su fragilidad, de su debilitamiento y deterioro. Toda reflexión sobre el cuerpo es, por tanto, se quiera o no, ética y metafísica. Proclama un valor, indica una conducta a seguir y determina la realidad de nuestra condición humana. El cuerpo siempre ha poseído una forma u otra de politización (Le Breton, 2006, 23-24).

Con el nacimiento de la modernidad nace también una nueva configuración del cuerpo humano. La movilidad se impone en la vida cotidiana de modo contundente debido a que la modernidad es por encima de todo una época de cambio que, en tanto tal, afecta de manera directa al cuerpo humano y a todas sus representaciones. Ahora bien, desde hace tiempo el cuerpo ha sido reducido a mera exterioridad o superficialidad sin más. Ha sido comprendido como un objeto similar al resto de los objetos. Sin embargo, como dijimos

---

concretado y siguen haciéndolo por vía de mediaciones simbólicas y axiológicas que, en cada caso, se encontraban a disposición de una determinada cultura. El cuerpo humano participa activamente en todas sus historias, es cómplice afectiva y efectivamente, de todas las vicisitudes, traduce sobre su piel el implacable paso del tiempo y es capaz también de mostrar, sobre todo a través del rostro y de las manos, las auténticas dimensiones de su esperanza, sentimientos más profundos y encontrados, etc.

más arriba, el cuerpo humano es primordialmente un cuerpo simbólico, ya que es pura corporeidad. Es un espacio atravesado por el dinamismo vital. Es, como establecimos con anterioridad, la condición misma sobre la cual descansa lo humano, su nacimiento y consolidación.

Hemos intentado superar la antinomia radical de la fractura sobre la cual se ha asentado desde siglos atrás la comprensión de lo humano, continuamos ahora reivindicando el papel central y configurador del cuerpo, porque “no importa a qué actividad se entregue uno, el cuerpo sigue siendo el soporte de la intuición, de la memoria, del saber, del trabajo y, sobre todo, de la invención. Un procedimiento maquinal puede reemplazar cualquier operación del entendimiento, pero nunca los actos del cuerpo” (Serres, 2011, 51). Queremos hacer una llamada para la resignificación del cuerpo que viene dándose y cada vez con mayor contundencia en los últimos años; resignificación que trae consigo la nueva comprensión de la potencia humana, de los nuevos hombres que se erigen en nuestro tiempo, que siempre lo han hecho, pero que de manera contundente se establecen entre nosotros y entre nuestras nuevas perspectivas para encarnar literalmente los nuevos gestos de la humanidad y de nuestra particular forma de estar en el mundo.

Es preciso dejar la idea ya desgastada de que la debilidad de la condición humana radica en su cuerpo, en el mal llamado “cuerpo natural”, en ese sustrato que de manera superficial ha sido comprendido a partir de categorías esencialistas como puramente animal, irracional, débil y peligroso. Es necesario comprender que el hombre nace en el artificio, que no hay “cuerpo natural” ni “puro”, esto es, que el amanecer del hombre se dio por la creación (este concepto no es traído aquí como una metáfora) misma de su cuerpo particular y específico sobre la base de múltiples prótesis, ortesis, implantes y extensiones que han constituido sus metamorfosis y potenciaciones:

Cuántos eruditos dictaminan que el cuerpo homínido, endeble y puesto por la naturaleza en el lugar más débil entre los seres vivientes, no puede gran cosa. Esta burrada data de por lo menos tres milenios sin que la experiencia más constante le impida rebuznar; que un filósofo respetado deje escapar alguna necedad y 25 siglos de enseñanza la repetirán y hasta la amplificarán con comentarios inexpugnables. [...] ¿Del cuerpo de quién están hablando? (Serres, 2011, 53).

Si bien es cierto que ese denominado “cuerpo natural” es en principio el más débil y menos dotado de la naturaleza, también es cierto, y como hemos venido diciendo aquí, que no corresponde específicamente al cuerpo humano. Cuando ya pretendemos establecer esta diferenciación sobre la cual nos constituimos como especie, debemos hablar de un cuerpo en principio acrobático, gimnástico, transformado, esto es, sujeto a transformaciones constantes, escénico, para los otros, y vinculante en esta medida. La potencia misma de lo que el hombre puede no está escondida en un ejercicio repetitivo y puramente teórico, sino más bien lo está siempre en actos creativos, performativos, corporales. Sobre la debilidad del cuerpo humano soportamos la audacia que ella misma posibilita, es decir, ante lo vulnerables que podemos ser nos sorprendemos por lo que alcanzamos, incluso cuando muchos de estos logros puedan parecernos incluso monstruosos<sup>5</sup>. Esto es, el trabajo con el dolor y con la debilidad de nuestro cuerpo puede conducirnos por varios caminos, algunos de ellos a la supresión completa del sufrimiento, es decir, al rechazo absoluto del dolor que implicaría un adormecimiento e insensibilización que, al contrario de hacernos fuertes o resistentes, aniquilaría simplemente la posibilidad de conocimiento y potenciación de nuestro cuerpo, o, por otro lado, hacia el entrenamiento que en el filo del riesgo y de la limitación fortalece y ennoblece:

De ahí proviene el terror que presidió las primeras vacunaciones, de las que se ignoraba si mataban o curaban. Las enfermedades infecciosas crean anticuerpos y, a la larga, transforman los parásitos en simbiosis. Del mismo modo, he conocido mancos, campeones de ping – pong, que atrapaban su raqueta bajo la axila tras haber lanzado la pelota en el momento del servicio, de manera fulminante; así pues, he admirado cien hazañas corporales motivadas por inferioridades que, a la inversa, habrían podido producir trastornos irreversibles (Serres, 2011, 55).

Ahora bien, cabe preguntarse, como lo haremos más adelante, si sobre este tenue límite de la vulnerabilidad y la fortaleza, la debilidad, la dislocación y el apaciguamiento hay que proponer muletas o, por el contrario, no hay que hacerlo. Si la normalidad de nuestra era y de nuestra condición nos imponen tantas muletas como sea posible y si ellas, al final,

---

<sup>5</sup> Este será, entre otros, el caso de Unthan, personaje que abordaremos más adelante de la mano de Sloterdijk y que nos permitirá comprender lo que hasta ahora estamos esbozando aquí.

terminan por constituir ese Yo es monstruo que hemos venido sugiriendo en nuestro trabajo.

## 4.2 Baile de máscaras

Quizás las metáforas de círculo o serpiente que se muerde la cola, no ilustren del todo bien el problema que nos ocupa aquí. Tampoco lo hace la metáfora del péndulo como constante oscilación de un punto a otro. La idea de la comprensión de un cuerpo que nos pertenece y nos es extraño a la vez es compleja; quizás sea en la literatura, una vez más, donde se ilustre un poco mejor este problema. Es el caso, por ejemplo, de Kafka en su “*Metamorfosis*” que ofrece una imagen asombrosa que nos puede ser de mucha utilidad ahora. Es la imagen de un despertar en otro cuerpo –que no es el propio, ni tampoco es humano-, y el proceso de irse dando cuenta poco a poco de ello, de reconocer que se habita en él, que es “una cosa” que no nos deja. Un cuerpo que se va convirtiendo en un indescriptible transformar –en el silencio intolerable de la incompreensión de los otros– en un caparazón viviente, un horrible habitante extraño (lo que, por cierto, atenta contra el ordenamiento de los demás):

Una mañana, al despertar de un sueño intranquilo, Gregorio Samsa se encontró en la cama transformado en un insecto monstruoso. Estaba acostado sobre la espalda, que era dura, como acorazada, y levantando un poco la cabeza pudo ver su vientre convexo, color pardo, dividido por unos arcos rígidos; la manta había resbalado sobre esa superficie y sólo una punta lo cubría todavía. Sus patas numerosas, de una delgadez lamentable en relación con el volumen del cuerpo, se agitaban frente a sus ojos (Kafka, 2009, 5).

También Camus en “*El extranjero*” nos acerca a la sensación del extrañarse desde sí mismo, verse desde los otros, ya no como un “yo”, sino como ajeno a mí, como extranjero. El pertenecer, o sentirse perteneciente en el cuerpo, implica identificarse, tener cierta autorreferencia de la percepción del propio cuerpo, que se traduce en nociones de autoimagen, autoestima, autoconceptos, autorrealización, en fin, conciencia de “ser” y de “identidad”, que vienen dados vía la experiencia de un organismo que se mueve en el

mundo. Sin embargo, concebir al cuerpo desde la pertenencia implica no hacerlo desde el lado del mundo, o desde la perspectiva del universo, sino desde el lado de mí:

Decir que siempre está cerca de mí, siempre está ahí para mí, equivale a decir que nunca está verdaderamente delante de mí, que no puedo desplegarlo bajo mi mirada, que se queda al margen de todas mis percepciones, que está conmigo (...) En otros términos, yo observo los objetos exteriores con mi cuerpo, los manipulo, los examino, doy vuelta a su alrededor; pero, a mi cuerpo, no lo observo: para hacerlo sería necesario disponer de un segundo cuerpo, a su vez tampoco observable (Merleau-Ponty, 1975).

Entonces para conocer el propio cuerpo se habita en una especie de permanente indeterminación, a la que en el campo científico se le ha denominado conocimiento “subjetivo”, en el cual no sería posible establecer conexiones “verdaderas”, pues la subjetividad se ha concebido como individual, interna: algo de lo cual no puede darse cuenta pues no se muestra “ante los ojos” como algo común. Sin embargo, como ya vimos, este sentido “interior” no es posible en ningún caso, y el carácter de “realidad” atribuido a lo “objetivo” se ha dado por una aproximación epistemológica en la ciencia y la filosofía que parte desde la división ontológica interior-exterior. Cabe aclarar que no renegamos aquí en sentido estricto de todo lo que ha sido tomado como “objetivo”. De hecho, el conocimiento asume formas muy interesantes, siendo bastante ingenuo considerarlo simplemente desde el lado de mí mismo. Existe otra experiencia básica acerca del cuerpo que nos puede ofrecer una mejor comprensión sobre nosotros mismos. Cuando todo nos sale bien, cuando nos movemos sin inconvenientes entre relaciones habituales o familiares, olvidamos que tenemos un cuerpo, pues prácticamente no lo sentimos. Sin embargo, cuando sobrevienen los dolores, las enfermedades y el fracaso nos sentimos divididos, desgarrados frente a una masa pesada que nos ofrece resistencia, que nos parece extraña a nosotros a la cual llamamos nuestro cuerpo. Ese amasijo de órganos, de piel, de entrañas se nos muestra ahora como una presencia realmente contundentemente, ya que se impone dolorosa e incómoda y difícilmente podemos comprender de qué manera estamos unidos a ella o, más bien, de qué modo somos este cuerpo. El olvido que ha caracterizado la propia experiencia de nuestro de cuerpo nos hace sentir extraños e incluso desdoblados, múltiples. Asimismo, cuando sentimos placer, goce, aparece también ante nosotros el cuerpo, que a



veces, puede ser comprendido en oposición a un alma, espíritu o mente, un cuerpo independiente de la volición y/o del ser.

Entonces, esta extrañeza de la que hablábamos es también una experiencia de nuestra corporeidad. “Es por ser cabo a cabo relación con el mundo que la única manera que tenemos de advertirlo es suspender este movimiento, negarle nuestra complicidad, contemplarlo” (Merleau-Ponty, 1975, 13). Extrañarse del cuerpo significa, al parecer, abstraerse de ese cuerpo, separarse de él, alejarlo. Este divorcio del propio cuerpo nos podría llevar a la idea de que es posible analizarlo desde todas las dimensiones, a tener una idea acabada del mismo, objetivarlo (sin embargo, estas dimensiones no pueden pensarse sino desde otro cuerpo, que tampoco podría observarse a sí mismo). Esta idea acabada evidentemente no es posible y menos aún en la dinámica de las relaciones corporales actuales, donde el cuerpo adquiere nuevas dimensiones, prolongaciones, accesorios inimaginados, impresionantes. En palabras de Lyotard, “[...] una vez identificado el objeto visto, siempre queda un resto por ver. El reconocimiento perceptivo no satisface nunca la exigencia lógica de descripción completa” (Lyotard, 1998, 25). Es decir, el objeto ofrece dimensiones a nuestros sentidos, pero a la vez oculta otras. Mirar algo implica situarse en un punto y desde allí aproximarse, desde allí fijarse en él. Cuando se fija en un punto, se ancla, se retiene esa mirada; y quizás en un próximo acercamiento o mirada se intente, desde otra dimensión, ajustar o reconstruir lo anteriormente anclado. Sin embargo, nunca se llega a tener una idea completa de lo que se quiere ver. Por ello, no se puede tener un conocimiento completo sobre la naturaleza del cuerpo, del ser o del hombre, pues no es posible “saltar nuestra propia sombra”, o lo que es lo mismo, si pudiésemos llegar al conocimiento de la naturaleza o esencia del cuerpo sólo sería desde una instancia suprahumana, incorpórea –lo cual arroja muchas sospechas sobre el concepto mismo de “naturaleza” –.

Sin embargo, nos vemos requeridos a comprender el movimiento del cuerpo en el mundo y el mundo en el cuerpo desde algunas dimensiones fijas. Este problema de la mirada queda resumido en la siguiente frase de Merleau-Ponty: “Nos hace falta comprender cómo la visión puede hacerse desde alguna parte sin encerrarse en su perspectiva”. (1975,87).

Sigamos pues con nuestro desarrollo. Es tan rara la condición del ambivalente cuerpo propio/ajeno que parece no dejar de ser fuente de relaciones, de interpretación, de conocimiento, de producción de mitos, símbolos, dogmas, creencias, que a su vez nos condicionan. Desde el nacimiento, la existencia corporal es insertada en un orden que ya está andando desde hace mucho tiempo, que ya existía antes de nuestro nacimiento (y que seguirá existiendo después de nuestra muerte), y en el intermedio pensamos que nosotros somos centro de ese orden, para luego discriminar que existen otros órdenes –así como desórdenes y no-órdenes–. Hay una ligazón natural del ser y del mundo, puesto que somos “arrojados al mundo” desde otros cuerpos, pero es en la propia unidad con ese mundo que se van adquiriendo los significados de nuestro propio cuerpo y, por ende, nuestra visión del mundo. Es decir, desde el nacimiento hay un mundo originado precedente, pero que es desde nosotros como ser-en-el-mundo que vamos viviéndolo, esto es, que le vamos dando sentido. Pero estos sentidos originados y, a la vez, originantes nos van condicionando. Nos pertenecen y, por ello, nos son extraños. El cuerpo nos es dado, pero siempre es cuerpo nuestro.

El que el cuerpo nos pertenezca implica que nos apropiamos de él, somos él. Dado que desde él vamos experimentando las nociones de tiempo, espacio, distancia, dirección, etc. en él entendemos al mundo que nos rodea, es decir, gracias a él entramos en relación con las cosas y estamos en el mundo en relación con ellas. Y estas “cosas” no sólo son objetos: vivimos en un mundo de relaciones, un mundo de significaciones, un mundo de humanos<sup>6</sup>. Esta apropiación, en la que se compone una ligazón con el mundo, nos ayuda a comprender el por qué nuestras percepciones –incluso si consideramos las más simples de ellas– no se corresponden con la idea clásica de la psicología de ser una “suma” de datos que se desprenden de mecanismos neurofisiológicos activados por estímulos ambientales. “No

---

<sup>6</sup> Precisamente, esas cosas que nos condicionan no son sólo “cosas” (sean o no producto de la existencia humana), son también actividades y circunstancias de la existencia, como la propia vida, la natalidad y la mortalidad, la “mundanidad”, la pluralidad y el contexto en el que vivimos. Por otro lado, “estas condiciones de la existencia humana (las anteriormente nombradas) nunca pueden explicar lo que somos o responder a la pregunta de quiénes somos por la sencilla razón de que jamás nos condicionan absolutamente” (Arendt, 1993, 25). Como decíamos antes, no sólo no podemos dar cuenta de una “naturaleza” humana, sino que tampoco podemos responder por completo –ni siquiera comprensivamente– a la pregunta de quiénes somos, aunque dicha pregunta sea siempre una buena exigencia para nuestro pensamiento.

podemos admitir [...] paralelismo entre ellas [las percepciones] y el fenómeno nervioso que las condiciona” (Merleau-Ponty, 1977, 89). Por ejemplo, nuestra retina no posee homogeneidad para captar colores (en algunas zonas es ciega, por así decirlo), y sin embargo, al mirar colores no los vemos descoloridos. En este sentido, “mi percepción no se limita a registrar aquello que le es prescrito por las excitaciones retinianas, sino que las reorganiza de manera tal que reorganiza la homogeneidad del campo” (Merleau-Ponty, 1977, 89) corporal en un momento determinado. La recomposición que logramos es producto, justamente, de una serie de percepciones vinculadas a vivencias, repeticiones y referencias que construimos diariamente y que desbordan los datos simples, las interconexiones nerviosas o los condicionamientos estrictamente fisiológicos.

Entonces los significados perceptuales son comprendidos como mezclas interrelacionadas de sensaciones complejas que remiten a las experiencias de un ser-en-el-mundo y no como un mosaico o suma de estímulos fragmentarios separados. Así pues, decíamos anteriormente que lo mismo sucede con respecto a nociones como el tiempo y el espacio. Y a su vez: “Vemos sonidos y oímos colores en la medida en que los sonidos y los colores repercuten en nuestro modo de existencia, en nuestro cuerpo como estar-en-el-mundo” (Bernard, 1980, 73). Lo cual quiere decir que existe una especie de encabalgamiento de los sentidos (que a su vez determinan el modo de existencia), hasta el punto en que mirar algo puede ser también palparlo, así como el tacto puede hacernos “ver” con los ojos cerrados. Incluso, la mayoría de los psicólogos de origen fenomenológico sostienen que sólo el ver un objeto es anticipar el movimiento para tocarlo, para saber cómo es, cuál es su peso, textura, correspondiéndose con las experiencias previas con ese objeto u otros similares. Sin embargo, las nociones tradicionales dentro de las ciencias psicológicas son muy fuertes: para la mayoría es difícil asumir que la percepción visual (por seguir con el mismo ejemplo) no sea el “resultado” del registro de modelos físicos de energía que estimulan la retina induciendo “re-presentaciones” de una escena visual que es externa al sujeto –y que por ende éste sujeto sólo accede a ese mundo externo gracias a esta re-presentación–. Si, por el contrario, como ya lo habíamos adelantado, logramos despojarnos de este concepto de “mundo externo” sobre el cual el sujeto trata de invocar la llamada “realidad” objetiva, conseguiremos desembarazarnos de la idea de que el acto de conocimiento del mundo

comienza por un mundo pre-dado independiente del sujeto y, por otro lado, lograremos también ir más allá de comprender la “mente” humana como un sistema de “representaciones” acerca de esa realidad, tal como si fuera un espejo de la naturaleza. Pero volvamos una vez más sobre ese lado ausente de lo que no puede ser percibido, de lo que no puede conocerse, pues ciertamente el hombre jamás percibe cosa alguna por entero o la comprende completamente. Sin importar qué tipos de instrumentos use para ello, en un determinado punto alcanza el límite de certeza más allá del cual no puede pasar el conocimiento. Como decíamos más arriba, el límite es el hombre mismo, el mundo, es el mundo humano, construido, significado, erigido y continuado por el hombre. Este mundo es siempre mundo de la vida, como lo señala Hans Blumenberg (2013, 11).

Lo cual quiere decir que aunque podamos adquirir prótesis tecnológicas con las que amplíemos nuestros sentidos –como por ejemplo un telescopio o un microscopio– no por ello es posible “mirar” ciertos aspectos que están antes o después de lo macro o lo micro o que incluso están “en nuestras narices”: siempre quedan espacios que no pueden ser habitados. No existen entonces, desde esta perspectiva, “esencias” deslindadas de la existencia humana, de los sentidos que se les atribuyen. Todo conocimiento es, en principio, un habitar, que implica aparecer en el mundo. Por ello, las metáforas cobran tanto auge dentro del mundo cotidiano, inclusive el de la ciencia, precisamente porque son una forma de dar sentido a nuevas referencias desde experiencias ya vividas. Podemos decir una vez más que quizás es por ello que los mitos, las ficciones y las fábulas no constituyen el polo opuesto y negativo de lo “real”, de “lo en sí” o del “ser”, sino más bien constituyen la base sobre la cual ese mundo habitado, ese mundo vivido se construye y se transforma. Aquí nos acogemos por entero a la hipótesis epistemológica que plantea Humberto Eco para el tratamiento semiótico de cualquier tema, a saber, la del “principio de indeterminación”, que influye en el espacio de realidad de los hombres. Esta indeterminación, por cierto, incluye varios aspectos interesantes de resaltar:

En las ciencias humanas se incurre con frecuencia en una falacia ideológica que consiste en considerar la propia exposición como inmune a la ideología y, al contrario, ‘objetiva’ y ‘neutral’ (...) [sin embargo] todas las investigaciones están ‘motivadas’ de algún modo. La investigación teórica es sólo una de las formas de la práctica social (Eco, 1992, 54).

Teniendo en cuenta este marco categorial, diríamos entonces que no sólo somos eternos principiantes en el conocer, sino que también andamos de la mano de un principio de indeterminación, lo que sugiere que no existe para el conocimiento una ontología “dura” o un realismo ascético que deba ser develado por el crisol divino de la explicación científica. De más está decir que ésta investigación tiene muchos sesgos e intereses, que hacen imposible y quizás hasta indeseable pensarla como “imparcial” o neutra. Esta aclaración responde a la inquietud de la rigurosidad de la concepción heredada de las ciencias para elaborar el conocimiento sobre el mundo y sobre el hombre. Desde la fenomenología de Merleau-Ponty, está descartada, sobre todo, la pretensión de establecer algunas “reglas de correspondencia” absoluta entre las proposiciones del lenguaje lógico-formal y los hechos, pues los hechos puros son sólo objetos desprovistos, desnudos, o usando la metáfora de Eco, “estructuras ausentes”. El objeto dado, empírico, en su contingencia de forma, de color, de materia, de función y de discurso, o, si es cultural, en su finalidad estética, es siempre un mito; “[...] El objeto no es nada. No es nada más que los diferentes tipos de relaciones y de significaciones que vienen a converger, a contradecirse, a anudarse sobre él en tanto que tal” (Baudrillard, 2003, 52 - 53).

Por tanto, buscar corresponder un lenguaje formal con los hechos, mediante una definición operacional, no tiene más que un sentido para la ciencia: superar su angustia e incertidumbre ante esta indeterminación del conocimiento. Esta angustia, podría decirse, es casi un dilema, o como la llama Richard Bernstein una angustia cartesiana (1979, 170), con lo que se denota una especial necesidad de poseer un fundamento fijo y estable para el conocimiento, un punto de certidumbre inamovible, donde el conocimiento comienza, está cimentado o reposa, pues sin él lo que quedaría es caos, confusión, desasosiego. Todos sabemos que la respuesta de Descartes estuvo en el *cogito*; por tanto, en una realidad interna, un foco de verdad intrínseca que no aceptaba cuestionamiento, es decir, una certeza absoluta. Sin embargo, esta *res cogitans* cartesiana era también

[...] una criatura ficticia, sin cuerpo, sin sentidos y completamente desamparada, no podría ni siquiera saber que existe algo como la realidad ni sospechar la posible distinción entre lo real y lo irreal, entre el mundo corriente de la vigilia y el no-mundo privado de nuestros sueños (Arendt, 1993, 65).

Entonces ese Yo pensante (así como cualquier otra categoría formulada como certeza) no es un pilar fundamental sobre el que se puede conducir la comprensión del cuerpo humano. En efecto, tampoco lo sería colocar todo el peso de la conducta humana en estímulos externos que nos condicionan. Pero no se elimina así la sensación de la división entre un mundo interno subjetivo y un mundo externo objetivo, mundo que, al estar-ahí, frente a nosotros es susceptible de ser corroborado, representado, tocado, medido, etc. Sin embargo, este planteamiento resulta un poco simple; no obstante, pretende también salvaguardarnos o protegernos de la incertidumbre, ya que con él se intenta refutar la asunción epistemológica de la indeterminación con una apuesta por una realidad precedente y autoconsistente, que permanece.

Vayamos aclarando poco a poco este enredo: en primer lugar, la confusión se plantea por creer que existe cierta reducción del objeto “real” al significado “meramente” lingüístico. Ahora bien, lo “lingüístico” se encuentra sobre la base de una semántica, en la que mis experiencias, que incluyen tanto la realidad del objeto- “x” para mí y los otros en un estar-en-el-mundo como las diversas formas culturales de lo que se dice y piensa sobre ella, indudablemente ejercen peso en esa “significación”. El tocar, mirar o sentir “x” no es posible sin partir de esa semántica, y por ello no es posible “desprenderse” de los enunciados o conceptos que puedan acompañarla. Sin embargo, si se dijera que ese objeto o cosa “x” puede existir en una realidad independientemente de quien la comprende, que su existencia y su significado preceden al conocimiento humano, estaríamos entonces en un problema mucho más complicado, ya que asumiríamos un compromiso ontológico que nos conduciría quién sabe a dónde. En pocas palabras, no hay que preguntarse, pues, si percibimos en verdad un mundo que es más o menos “real” fuera o dentro del sujeto o del lenguaje; por el contrario: “el mundo es lo que percibimos [...] no hay que preguntarse si nuestras evidencias son auténticas verdades [...] [pues] la percepción no se presupone verdadera” (Merleau-Ponty, 1975, 16). Lo que quiere decir que si hablamos de ilusiones o verdades es porque ya hemos conocido ilusiones o verdades vía nuestra experiencia de la verdad o de la ilusión, que no se plantearían de esta forma sin nuestra percepción. De esta manera el mundo es lo que vivimos, es un “saco” del cual obtenemos infinitud de sentidos

y estamos abiertos a él, pero sin poseerlo, pues es inagotable de manera que las cosas, aunque choquemos con ellas, pueden no ser siempre las mismas.

Pero dejémonos de dar “cabezazos” contra esas paredes y recuperemos lo que nos interesa del punto: la existencia va adquiriendo sentidos en cuanto a una serie de “apariciones” todas relacionadas y conectadas entre sí. Quizás por ello, como decíamos anteriormente, recurrimos tanto a las metáforas para comprender cómo son algunas cosas, pues ¿qué son las metáforas sino analogías de significados, permutación de relaciones, semejanzas que permiten flexibilidad en el conocer?

La utilización de las metáforas es una característica de nuestro lenguaje conceptual (...) las palabras que utilizamos en un discurso (...) también se derivan invariablemente de expresiones originalmente relacionadas con el mundo tal como lo percibimos por medio de nuestros sentidos corporales (Arendt, 1993, 44 - 45).

Las conclusiones –prácticas o teóricas– de los científicos o filósofos que “develan” el mundo o el hombre, nunca han sido formuladas sino a expensas de ciertas experiencias, bajo la forma de “apariciones”; sin embargo, les son conferidos niveles de realidad más elevados que los que se confieren a lo que se aprecia a simple vista, en el mundo cotidiano. Pero lo interno en el cuerpo no sólo ha sido estudiado y comprendido como aspectos subjetivos y procesos que fluyen a través de mecanismos neurofisiológicos: también la medicina nos ha revelado “otra” mirada a nuestro cuerpo: órganos, arterias, venas, tejidos, huesos, etc. Los órganos (como los otros elementos que conforman el organismo humano) han sido vistos bajo la forma de apariencias “auténticas” u objetivas –aunque a menudo no nos resulten agradables de ver–. De nuevo resulta particularmente llamativo hasta qué punto nuestro cuerpo puede resultar extraño y distante; no queremos verlo, hasta cierto punto preferimos no sentirlo y, de ser así, de formas que de una u otra forma nos anestesien o reafirmen ese distanciamiento y esa fractura. Ahora bien, siguiendo con nuestro planteamiento, resulta necesario señalar que los órganos internos desde el sentido médico y biológico están desprovistos de toda identidad, de toda individualidad. Tan sólo desde el punto de vista patológico existe la noción de “diversidad” o pluralidad.

Las desviaciones, las enfermedades, los errores, hacen las diferencias; de resto todos los órganos internos son prácticamente iguales. Son aspectos “ocultos” de nuestro cuerpo, que

no aparecen ante los demás, que nos caracterizan, pero que sin embargo, desde el punto de vista del conocimiento médico, no nos diferencian hasta que existan perturbaciones. Precisamente, si nos adentramos una vez más al escenario de la enfermedad y del dolor podremos comprender qué tan complejo resulta el problema de la división de lo humano y de su comprensión. Ya hemos visto que la pretensión de la objetividad y de la objetivación de nuestro propio cuerpo, en el caso específico de la ciencia médica, pretende, entre otras cosas, la corrección de la mirada y, por supuesto, del discurso que de ella se deriva; sin embargo, aunque;

El malestar debe transformarse en enfermedad, la subjetividad de la experiencia en un hecho objetivo del conocimiento. Aun cuando en el mejor de los mundos posibles sería deseable que a cada conjunto bien definido de síntomas correspondiera un conjunto, al menos probable, de diagnósticos, la práctica médica abunda en casos en donde el síntoma se resiste a ser clasificado bajo la rúbrica de una entidad bien definida de la que se sigan prácticas terapéuticas estandarizadas. Esta falta de concordancia entre la experiencia de la enfermedad y su clasificación y tratamiento objetivo –que forma parte de la historia misma de la ansiedad (tanto del paciente como del médico), y que en mayor o menor grado recorre la historia entera de la medicina – resulta especialmente relevante en el caso de la enfermedad mental (Moscoso, 2011, 247-248).

Esta frágil línea divisoria es la misma que se establece entre lo que debería ser “el mundo externo” y “el mundo interno”, uno objetivo y el otro, por el contrario, subjetivo, móvil, arriesgado y falible. Precisamente, lo que sí aparece ante los ojos de los demás, nuestro aspecto, nuestro comportamiento, nuestras actividades, es lo que nos ha provisto de “identidad”. Esta apariencia (pobrementemente asociada a “lo externo” del mundo o a “lo interno” de la experiencia vivida) ha adoptado diversas formas, que buscan señalar al ser, siendo las más comúnmente utilizadas “persona” y “yo”. En efecto, el hombre no es la silla, ni existe del mismo modo que los objetos, por lo que tienen que buscarse maneras de comprender su carácter único de existencia. Estos dos conceptos buscan dar cuenta de la individualidad del ser humano, de sus maneras singulares e irrepetibles. Es difícil encontrar una definición que se ajuste a los usos de la palabra “persona”, y mucho más del Yo. Podríamos empero atrevernos a realizar un breve recuento en el conocimiento científico y filosófico acerca de por qué podemos asociar a nuestro cuerpo con nuestro yo o con nuestra persona. El cuerpo no es neutro, pues en la propia experiencia y existencia está cargado de valores o significaciones claras, que éste va “expresando”. Es entonces el cuerpo un espacio



expresivo. Es, por así decirlo, el origen de todos los espacios. Esto no dice en lo absoluto que seamos, como decían los empiristas ingleses, una “*tábula rasa*” que va siendo llenada, pues antes de nacer ya habitamos un cuerpo, que no sólo deja huellas genéticas, sino que también nos “arroja” al mundo, por lo que el nuestro es siempre un cuerpo en relación. El cuerpo, para Merleau-Ponty, es el vehículo de estar-en-el-mundo. A su vez, la conciencia del propio existir corporal quedaría expresado de la siguiente manera: “Tener un cuerpo significa para un ser vivo volcarse en un medio definido, confundirse con ciertos proyectos y emprender continuamente algo” (Merleau-Ponty, 1975, 97).

El cuerpo es así el eje del mundo, se van experimentando movimientos y situaciones (quizás llamadas así por estar “situadas”) como eslabones conjuntos, en una identidad encarnada. Desde nuestra perspectiva, esta idea de encarnación se nos hace “visible” por una razón bastante compleja: en el primer nacimiento, tal como es referido en todos los estudios evolutivos, el niño puede ver primero los otros cuerpos y objetos, los logra “identificar” ante sus ojos con mayor precisión que el suyo propio (puesto que no ha desarrollado su función simbólica). Cuando percibe su propia forma, bien sea a través de los otros, o con “espejos”, su propia existencia “aparece” ante él, se percata de que puede “apartarse” del movimiento de sí mismo, puede en cierta forma pensarse, situarse en referencia a un contexto. Adquiere entonces cierta noción de identidad temporal de su persona, por la vía del extrañarse de sí mismo, prestarse a experiencias, figurarse en lo virtual. Es así como se abre también a lo nuevo, a lo posible. “El cuerpo está, pues, abierto a lo nuevo [...] es decir, al espacio y al tiempo de suerte que el cuerpo los “habita” antes que estar incluido y encerrado en el tiempo y el espacio” (Bernard, 1980, 71). Por eso podemos afirmar con Jorge Luis Borges:

En vano quiero distraerme del cuerpo  
y del desvelo de un espejo incesante  
que lo prodiga y que lo acecha  
y de la casa que repite sus patios  
y del mundo que sigue hasta un despedazado arrabal  
de callejones donde el viento se cansa y de barro torpe (1997, 15).

Así nuestro cuerpo puede percatarse de que es, en un mismo momento, cuerpo que ve y es visible, que toca y es tocado, forma parte del mundo y a la vez le da existencia. Todos

aquellos a quienes hemos amado, odiado, conocido o simplemente visto, hablan por medio de nuestra voz, son gracias a nuestra presencia e igualmente nuestra manera de existir es inconcebible sin sus miradas, sus voces.

Desde su nacimiento hasta la muerte (...) el hombre está en la vida, y lo está sucesivamente conforme a los diversos estados en que él puede estar: sano o enfermo, alegre o triste (...) La experiencia íntima del propio cuerpo es la expresión inmediata del hecho primario de existir, de estar existiendo, y a ella pertenecen en consecuencia todos los posibles modos concretos (Laín, 1983, 124)

Y esa existencia es, como ya hemos visto, existencia plural. Lo que nos sirve para volver a decir que: “Ninguna clase de vida humana [...] resulta posible sin un mundo que directa o indirectamente testimonia la presencia de otros seres humanos” (Arendt, 1993, 37). Estas palabras de Arendt nos recuerdan de esta forma el sentido irreversible del cuerpo en relación. No es algo meramente biológico u orgánico, ni meramente sociológico y mucho menos psicológico. Sin embargo, puede considerarse como el punto de partida de lo social, lo biológico y/o lo psicológico de nuestra corporeidad. Sin embargo, este mundo no sólo es impensable sin la presencia directa o indirecta de otros seres como nosotros: en el mundo no hay tan sólo humanos: también hay “cosas”, objetos, animales. La condición humana y este carácter de objetos y cosas del mundo se complementan mutuamente: “Debido a que la existencia humana es [...] existencia condicionada, sería imposible sin cosas, y éstas formarían un montón de artículos no relacionados, un no-mundo, si no fueran las condiciones de la existencia humana” (Arendt, 1993, 23).

### **4.3 Ortopedia existencial: de muletas y otros accidentes**

Hemos intentado condensar, de modo literal, nuestro discurrir argumentativo, señalando que el cuerpo deje de ser simplemente ese otro elemento, si se quiere, accesorio y superficial, y pueda ser comprendido como la condición misma sobre la cual se construyen las posibilidades de lo humano. Determinado y limitado por un mundo estrictamente humano, como lo hemos desarrollado anteriormente, el cuerpo constituye entonces ese polo simbólico sobre el cual la complejidad de lo que somos se constituye y se transforma, es decir, se posibilita. El hombre se despliega, podríamos decir, de un modo “caleidoscópico”,

pues sus máscaras, sus transformaciones, no se dan de manera independiente sino que, por el contrario, de cara siempre al mundo-teatro, siempre en escena, bajo la mirada del otro, en el espejo, al otro lado del espejo, multiplicado por los discursos del espectador, del actor. El niño se encontró en su espejo, el niño se distorsionó en el iridiscente reflejo del otro, se convirtió en “yo” y, en esa medida se hizo, de inmediato, “otro”. Nuestra tarea es, habiendo vinculado antes las piezas, los órganos, de este hombre moderno, darle ahora vida, es decir, lograr que, por el influjo eléctrico de la última parte de nuestra propuesta, se levante tan monstruoso como es, tan informe, lisiado, excéntrico, abyecto y, entonces, poder así acogerlo, abrazarlo y reconocerlo, ya no como la marginal criatura que ha sido hasta ahora, sino más bien como nuestro constituyente más íntimo, como nuestro propio espejo. Queremos ver al monstruo ya no detrás de la alambrada, sino en cada uno de nuestros músculos palpitantes, debajo de esta piel que habitamos, en el centro de nuestra mirada acuosa, en cada una de nuestras prótesis, extensiones, ortesis, muletas al fin y al cabo y en la terquedad, en la persistencia finalmente:

Mostraremos aquí en qué medida el discurso sobre el hombre se asienta en el siglo XX sobre premisas antropológicas que hablan de un ser *lisiado*, y cómo esa antropología del ser *lisiado* se trueca espontáneamente en una antropología de la *obstinación*. En ella el hombre aparece como el animal que tiene que avanzar porque hay algo que se lo obstaculiza (Sloterdijk, 2012, 61).

En nuestras anteriores aproximaciones ya hemos podido vislumbrar un poco el panorama que ahora queremos desplegar. Hemos encontrado en el ejercicio el escenario más propio de la constitución de lo humano; no obstante, debemos aclarar que el ejercicio representa ante todo la superación de esa fragilidad extrema y constitutiva. De ahí que su repetición, los dolores que acarrea, los récords que representa nos indiquen el derrotero de lo humano, de lo humano demasiado humano. Los obstáculos sobre los que se asienta el nacimiento del hombre son propiamente los eslabones que vinculan su característica más singular, a saber, la de la obstinación:

He conocido mancos, campeones de ping-pong, que atrapaban su raqueta bajo la axila tras haber lanzado la pelota en el momento del servicio, de manera fulminante; así pues, he admirado cien hazañas corporales motivadas por inferioridades que, a la inversa, habrían podido producir trastornos irreversibles. Fíjense hasta qué punto oscila esta balanza: exponer fortifica, proteger debilita; enfrentar disloca, socorrer apacigua. ¿Hay que desafiar siempre el peligro? (Serres, 2011, 55).

A esta pregunta Serres responde, de inmediato, de modo negativo, de igual forma que lo hace ante la posibilidad de proponer siempre muletas; sin embargo, enaltece el optimismo frente a la adversidad de los débiles. Pero, ¿qué sucede si todos somos constitutivamente débiles? ¿Cómo podemos establecer el límite entre la obstinación, el riesgo, las muletas, etc., cuando indistintamente todos somos lisiados? En este caso, el trabajo, el ejercicio, propiamente dicho, sería la supercompensación ante el impedimento, esto es, la expresión más contundente de un movimiento ampliamente desarrollado.

“Solo los lisiados sobrevivirán” afirma Sloterdijk y sobre esta sentencia se desarrolla su análisis en torno al hombre contemporáneo. Este hombre lisiado aparece entonces surgiendo entre ferias, exposiciones bizarras, entre seres estafalarios, en medio de curiosidades de circo y otras monstruosidades, pero ahora en las lujosas tablas de los escenarios de los conservatorios e iluminado con potentes luces, Unthan<sup>7</sup> el minusválido que sobre su terquedad erigió una de las más evocadas e inverosímiles acrobacias hasta el momento nunca antes vistas. Precisamente, Unthan “se cuenta entre aquellos que han sabido hacer mucho de sí mismos, aunque a la vista de las condiciones de partida todo indicaba que él no podría hacer nada de sí mismo absolutamente nada o muy poco” (Sloterdijk, 2012, 62). Y, sin embargo, convirtiéndose en el vencedor de una extravagancia de la naturaleza, a saber, su propio cuerpo, incompleto y deficitario, Unthan logra llevar el virtuosismo a otro nivel absolutamente pintoresco y anecdótico: “Normalmente la ejecución violinística de este minusválido muy difícilmente hubiera podido lograr, ni de lejos, practicada de la forma usual, la atención que le fue dispensada por lo inverosímil que resultaba toda aquella acrobacia” (Sloterdijk, 2012, 62).

---

<sup>7</sup> Carl Hermann Unthan nació en Prusia Oriental en 1848. Debido a su malformación, su padre decidió que el niño debía caminar descalzo de manera que fuera descubriendo diversos usos para sus pies, los cuales, eventualmente le servirían como manos. Entre las tareas que este niño aprendió a llevar a cabo con sus pies resaltó de manera particular, por la dificultad que representaba, el tocar violín. Entonces, el niño que ya podía realizar diversas tareas cotidianas, prodigios que fueron, tiempo después, narrados cuidadosamente por el mismo Unthan en su autobiografía, logró además, escribir y tocar el violín, convirtiéndose así, en una maravilla que llamaría la atención a nivel mundial llevándolo incluso a presentarse en Viena ante Strauss. La rareza que representaba Unthan lo llevó a los campos militares durante la Primera Guerra Mundial para dictar charlas motivacionales a los soldados heridos y mutilados y de igual forma, lo condujo a hacer parte del elenco de una película en la que él rescataba de ahogarse a una mujer. En el año 1928 murió a la edad de 80 años.

A pesar de sus intentos por normalizar su condición diversa y marcadamente limitada, su vida, registrada por él minuciosa y trabajosamente por sus pies en un libro que se titula el *Pediskript*, por esta misma razón y a través de dicho proceso únicamente radicalizaba su condición estafalaria. Unthan no podrá escapar del escenario de las variedades, esto es, no podrá evitar ser la curiosidad que su ejercicio mismo constituye, precisamente, como decíamos más arriba, su libro:

El *Pediskript* podría ser leído como una especie de *performance* de toda una “filosofía de la vida”, entendiendo la expresión en un sentido popular. Unthan, aparece, ante su público, con la actitud de un artista, cuyo virtuosismo con el violín, y después con el fusil y con la trompeta, va incrustado en un virtuosismo de conjunto, un ejercicio del arte de vivir que penetra todos los aspectos de su vida: no en balde las actividades de su autor aparecen ilustradas con una serie de imágenes del libro, mostrándole, sobre todo, en operaciones cotidianas, como abriendo puertas o poniéndose el sombrero (Sloterdijk, 2012, 64-65).

De nuevo en los entremeses de las palabras podemos distinguir ese optimismo radical, ese existencialismo de lisiado con tintes vitalistas en donde su estado de minusvalía es el punto de partida para un amplia autoselección, autoelección y autoconstitución, que trasciende cualquier limitación posible. De igual forma a como Serres lo planteó, la discapacidad se muestra aquí como la escuela más contundente de la voluntad. Sin embargo, a estas alturas podemos presentir la gran diferencia que distanciará las dos propuestas, el giro que a partir de aquí nos permitirá comprendernos, ese Yo es monstruo. Bajo la mirada del otro, y constitutivamente débiles nos alzamos, de la misma forma en que Unthan lo hizo, por sobre nuestras limitaciones, más aun *a pesar* de ellas, incluso catalizados por ellas en un salto tan acrobático como monstruoso:

En el meollo ético del existencialismo de *lisiado* de Unthan se descubre la paradoja de una normalidad para anormales. Desde el punto de vista del existencialismo, en el sentido estricto del término, hay aquí tres motivos cuya elaboración se reservaba a la filosofía del siglo XX: primero, la figura de la autoelección, gracias a la cual el sujeto hacer de él mismo algo de aquello que fue hecho de él; segundo, la situación ontológico social en que se encuentra el que vive bajo la “mirada del otro”: de ahí se deriva el impulso de libertad, el aguijón de autoafirmarse contra el poder determinante que dimana del ojo ajeno; y tercero, la tentación de inautenticidad con la que el sujeto arroja fuera de sí su libertad para desempeñar el papel de una cosa entre cosas, el papel de un *en-sí*, de un hecho de la naturaleza (Sloterdijk, 2012, 66).

Como lo mencionamos más arriba, acá se trata de toda una serie de actividades compensatorias y reivindicativas en la medida en que, en ese paso de la minusvalía al virtuosismo, nace el artista. Esta transformación es también la transformación del lugar del monstruo en nuestros tiempos, pues de la periferia se traslada al centro del escenario en nombre de su indudable éxito adaptativo. Lo monstruoso se ha entonces domesticado. Al parecer se ha ganado la “normalidad”, aunque se mantenga en este proceso la paradoja a la que alude Sloterdijk y que nosotros ya antes señalamos. La exhibición de su condición, que antes habría sido ocultada o disfrazada, se carga de nuevos matices y significados, llega a ser, como el mismo Sloterdijk lo plantea “decorosa”, la curiosidad se trueca en emoción entusiasta: “Al conseguir desplegar las paradojas de su forma de existencia, la gente impedida puede convertirse en docentes convincentes de la *conditio humana*, seres en ejercicio de una categoría especial, que traen un mensaje a quienes se ejercitan en general” (2012, 68). Este ser tan particular se deja mirar y admirar de manera simultánea que es mostrado y contemplado. Y es precisamente sobre ese carácter pedagógico que encarna el lisiado que queremos hacer énfasis debido a que su enseñanza radica en una explicitación de la condición humana, es decir, hace manifiesta su debilidad en su posibilidad más radical y, sin embargo, nos permite a la vez comprender aquello que yace en lo más profundo de nuestra situación, si se quiere existencial. No hay entonces lugar para el pesimismo, pues este nuevo artista, el monstruo, el acróbata, el hombre contemporáneo, deberá aprender de este maestro igualmente aterrador, ya que;

En él desaparece la contraposición entre el arte y la vida. Su vida no es otra cosa que el arte de hacer, mediante un duro ejercitamiento, cosas normales, como abrir puertas y peinarse, incluyendo en ellas otras cosas no del todo normales, como tocar el violín con el pie o partir en dos un lápiz con un tiro de fusil disparado con el pie. Este virtuoso de la capacidad de ser normal raras veces se puede permitir el lujo de caer en depresiones. La vida llevada adelante en ese *a pesar de* obliga a quien esté decidido a cosechar éxitos a hacer ostentación de la alegría de vivir. Que por dentro la cosa presente a veces otro aspecto es algo que no importa a nadie. El lisiado-artista habita en el país de la sonrisa (Sloterdijk, 2012, 69).

El nuevo hombre deberá entonces en su minusvalía y gracias a ésta liberarse de las muletas, aunque suene paradójico, pues solo de esta forma se comprenderá y comprenderá el mundo de la vida (recordemos que ese universo de sentido es siempre el construido por el hombre para el hombre, ese es el límite que hemos aprendido a respetar, por lo menos eso

esperamos). Las personas del mundo de las variedades sabrían más de la vida real porque están al margen, arrojados de la vida, derribados, molidos a golpes de la misma forma en que lo estuvo la criatura de Frankenstein. Esta gente atropellada es quizá la única que aún realmente existe. En una época en que los normales se han entregado a la locura, esas personas, pese a que sean existencias rotas, recuerdan posibilidades mejores de ser hombre. Ellos no engañan, en su acrobacia no pueden trampear ni mentir, la existencia misma, el mundo, su condición, sancionarían de manera inmediata cada tentativa de engaño. En este sentido, “la conducción de una vida basada en el ejercicio responde, en seres así, al estímulo generado por la discapacidad concreta que se sufre, suministrando un estímulo refrenado, el cual a veces provoca una respuesta artística” (Sloterdijk, 2012, 70).

En este caso, la impronta es la liberación de las muletas, el heroísmo radica en la apropiación de la vida y de la autonomía; por el contrario, en lo referente a lo que llamaríamos la antropología de la gente normal, el caso es el opuesto, debido a que este tipo de ser humano es caracterizado como el “dios de las prótesis”, esto es, como un ser que no puede vivir sin el apoyo de los cuidados civilizatorios, sin las muletas políticas, sociales, culturales, etc.

En los enunciados paleoantropológicos de Louis Bolk y Adolf Portmann alcanza su mayor dramatismo el reconocimiento de la obligatoriedad de las muletas para la existencia humana: según ellos, el *Homo sapiens* es, constitutivamente, un ser lisiado y nacido antes de tiempo, una criatura destinada a la eterna inmadurez y que, a causa de esta característica, que los biólogos llaman neotenia (el mantenimiento de rasgos juveniles y fetales), sólo es capaz de sobrevivir en las incubadoras de la cultura (Sloterdijk, 2012, 82).

Este tipo de sostén que dan las instituciones, las muletas que ellas mismas representan y constituyen se caracterizan, justamente, por la persistencia de tradiciones monolíticas y estáticas que se fortalecen y que buscan preservarse y, en esa medida, impiden cualquier tipo de mutaciones en las estructuras que proporcionan estabilidad. Precisamente, será Gehlen el que desarrolle la célebre tesis del hombre como "ser deficitario". Este referente teórico indiscutible para Sloterdijk en el desarrollo de su propuesta, parte del supuesto de que el hombre es un ser orgánicamente "desvalido", es decir, que no está dotado por la naturaleza con órganos especializados capaces de adaptarse al medio ambiente. No tiene,

como otros animales, órganos de ataque, de defensa o de huida. No está revestido de pelaje ni preparado para la intemperie, carece de alas para volar, etc. Frente a esta "falta de especialización" orgánica, el animal hombre se ve obligado, para sobrevivir, a devenir un "ser cultural". Lo cual significa que ante la imposibilidad orgánica de adaptarse al medio ambiente, debe crear un *medio ambiente artificial* que le permite *producirse a sí mismo* con relativa independencia del mundo orgánico. Así pues, siendo el hombre un *ser carencial* por naturaleza, incapaz de adaptarse a ningún ambiente natural, debe él mismo fabricarse una "naturaleza segunda", un mundo artificial sustitutivo que *compense* su deficiente equipamiento orgánico. Es en este punto donde la *técnica* cumple un papel fundamental, deberá de nuevo aparecer en escena Prometeo; sin embargo, en este caso uno distinto al antiguo, uno nacido en el terror contemporáneo. Ahora bien, en vista de su constitución biológica, el hombre no podría conservarse dentro de la naturaleza tal como ésta es, de primera mano, sino que se ve abocado a emprender una *modificación práctica* de cualquier realidad natural con la que se encuentra. El concepto *techné* es utilizado por Gehlen para indicar la destreza, la competencia, el entrenamiento y la habilidad alcanzados por los hombres para construir una "naturaleza segunda", una "sobrenaturaleza", pues ese sería el primer paso necesario para la compensación a la que nos referíamos más arriba. No es posible para el hombre sobrevivir sin la ejercitación organizada y metódica que le permita operar con eficiencia *en contra* de la naturaleza interna y externa. Sin el desarrollo de una serie de prácticas coordinadas y disciplinadas, sin la pericia y la especialización, el animal humano habría sido barrido fácilmente por el devenir de una naturaleza hostil para la que no estaba preparado. La tradición alemana seguirá con particular linealidad este tipo de planteamientos, incluso, Sloterdijk se referirá a Heidegger, que como heredero del pensamiento de Husserl concibe al hombre de igual forma como discapacitado en tanto que inauténtico, condición que permanecerá como determinante a lo largo de su vida a menos que, como decíamos más arriba, dé con un entrenador que recomponga en él los datos de su existencia que requieran una ortopedia, un cierto adiestramiento.

En este caso, las herramientas que el hombre fabrica no son la técnica, sino el conjunto de acciones coordinadas, estratégicas, reglamentadas y orientadas al logro de una finalidad precisa. Podríamos decir que la técnica es producto de la *inteligencia práctica* del hombre,



aquella que le permite "disponer" del entorno y someterlo a sus necesidades vitales. No es, entonces, que el hombre haga "uso" de la técnica, sino que el hombre es, en sí mismo, un *animal técnico*. La técnica no es algo agregado sino *constitutivo* del animal humano. O para decirlo de otro modo: a consecuencia de su infradotación orgánica, el hombre se ve abocado a pensar y actuar *técnicamente*. Y es esta habilidad compensatoria lo que le permitió devenir *homo sapiens*.

Podemos afirmar entonces que la función de la técnica es *compensar* aquello de lo que se carece orgánicamente. La técnica opera como una sustitución de los órganos humanos, es decir, como un mecanismo de "descarga" que permite al hombre *disponer* de las cosas y, ante todo, de sí mismo. La técnica es, por tanto, el conjunto de acciones racionales que permiten al hombre la producción de un *medio ambiente artificial*. Y esto incluye, desde luego, las transformaciones que el hombre debe hacer sobre sí mismo y sobre sus propios productos. Para poder sobrevivir como comunidad, el hombre está obligado a alcanzar un cierto grado de control sobre su propia dotación pulsional. Debe desarrollar –como lo vio Freud– unas técnicas de autodisciplinamiento que actúen retardando o incluso suprimiendo la satisfacción inmediata de los impulsos naturales, con el fin de generar habilidades de tipo social o individual. Lo que llamamos "cultura" no es otra cosa que el resultado de unas *técnicas de distanciamiento* frente a la naturaleza. Recordemos al respecto que además “con su leyenda de Edipo, Freud consiguió incorporar a la mitad masculina de la humanidad a la familia de los patizambos, mientras que diagnosticaba en la otra mitad, la femenina, una discapacidad genital, en forma de una innata carencia de pene” (Sloterdijk, 2012, 82).

Si el hombre es visto a partir de esta perspectiva y comprendido así como esencialmente y de forma indistinta un ser discapacitado, el llamado debe ser entonces hacia la corrección de su existencia por vía de determinados ejercicios. Ahora bien, como ya lo planteábamos en el capítulo anterior, retomando la propuesta filosófica de Michel Serres, el hombre está determinado por una condición artificial primera, a saber, la de su verticalidad, Sloterdijk estará muy cerca de su planteamiento y añadirá que la atención debe ponerse en el desnivel que dicha postura implica: “¡Has de cambiar tu vida! Significa que ¡debes poner tu atención

en la verticalidad interna y examinar cómo opera sobre ti la tracción ejercida por el polo superior! No sería la marcha erecta lo que hace del ser humano un ser humano, sino la conciencia que surge en él del desnivel interno que causa la postura erguida” (Sloterdijk, 2012, 85).

Sloterdijk se distancia de esta manera y cada vez con mayor vehemencia del denominado humanismo, postura que con anterioridad abordamos y de igual forma revisamos, ya que según esta visión el "hombre" es definido conforme a las realizaciones de las culturas superiores (Egipto, Mesopotamia, Grecia, Roma), olvidando por completo el largo período que precedió a la formación de estas culturas. El humanismo no es otra cosa que una visión mentirosa del hombre, que hace derivar su "dignidad" de lo que en realidad son productos culturales bien tardíos. Lo que el humanismo olvida es que el hombre ha pasado el 95% de su vida sobre este planeta habitando en mundos que nada en absoluto tienen que ver con las culturas superiores. Para comprender qué es el hombre se hace necesario ir más allá del humanismo mediante un ejercicio genealógico que nos remita a su *antropogénesis*.

La genealogía que propone Sloterdijk nos lleva entonces hacia el mundo de la "horda primitiva", que es el momento en que comienza ese *distanciamiento técnico* frente a la naturaleza del que hablaba Gehlen. De hecho, ese mundo primitivo de la horda ya no es naturaleza pura, sino un *entorno artificialmente producido*, una "esfera" en la que los hombres habitan rodeados de un cerco de distanciamiento frente a los imperativos del entorno natural. Y la función de este mundo artificial no es otro que la *crianza de seres humanos*: "Las hordas son grupos de seres humanos criadores de seres humanos" (Sloterdijk, 2006, 27). Esto significa que la horda existe únicamente en función de transmitir a las nuevas generaciones de hombres un repertorio de *habilidades técnicas* que permitan la salvaguarda de la horda misma. O para decirlo de otro modo: la horda es una máquina esférica de producción de hombres que en virtud de viejas y nuevas destrezas alimentan a su vez la autorreproducción de la horda. Es una especie de *incubadora técnica* en la que ese "marginado biológico" que es el hombre va incrementando sus habilidades para poder sobrevivir. En ellas, los hombres van aprendiendo las aptitudes psicofísicas *antinaturales* que algún día conducirían a la producción de culturas superiores.

Lo que siempre ha ocurrido durante toda la historia primitiva es la revolucionaria incubación de antinaturalidad dentro de la propia naturaleza; también puede decirse que el contenido de la más antigua historia de la humanidad es la secesión respecto de la vieja naturaleza por parte de las primitivas hordas esenciales [...]. Estas islas sociales flotantes -o balsas- son los lugares de nacimiento de características psicoculturales que un buen día producirán efectos mundiales. También en estas islas se acumulan aquellas experiencias fundamentales con espíritus, seres vivos y cosas, que serán transmitidas más tarde en forma de técnica y sabiduría (Sloterdijk 2006, 28-29).

En la monumental trilogía *Esferas* Sloterdijk retoma la genealogía de la antropogénesis propuesta por Gehlen y Nietzsche, pero dotándola de un lenguaje muy particular. Aquí las "esferas" son vistas como aquellas "envolturas protésicas" en las que el hombre se inmuniza contra la naturaleza externa e interna. Se trata, pues, de un medio ambiente artificialmente creado a partir de unas muy precisas "técnicas de climatización". Sin estas cúpulas artificiales, sin este "efecto invernadero" producido técnicamente, sin estos caparzones inmunológicos, los hombres jamás habrían podido convertirse en lo que son. Para Sloterdijk, estar-en-el-mundo significa ya desde siempre formar esferas, de tal modo que el ser-en-esferas constituye la relación fundamental para el ser humano:

Con ello, los seres humanos son básicamente y exclusivamente criaturas de su interior y producto de sus trabajos en la forma de immanencia que les pertenece inseparablemente. Sólo crecen en el invernadero de su atmósfera autógena [...] Esos lugares atmosférico-simbólicos de los seres humanos dependen de su renovación constante; esferas son instalaciones de aire acondicionado de las que vale decir: no participar en su construcción e instalación es algo que ni siquiera entra en la consideración de seres que realmente viven en común. La climatización simbólica del espacio común es la producción originaria de cualquier sociedad. De hecho, los seres humanos hacen su propio clima, pero no lo hacen espontáneamente, sino bajo circunstancias encontradas, dadas y transmitidas (Sloterdijk, 2003, 52).

Los invernaderos artificialmente producidos son entonces el "clima" en el que nace y crece la especie humana. La función básica de las esferas es "eliminar lo externo", es decir, convertir el mundo exterior en mundo interior, el contexto en texto, el medio ambiente en mundo, de tal manera que puedan los hombres respirar en una cámara de oxígeno llamada "cultura". El hombre crea en torno a sí ese espacio artificial en el que existe. Se rodea de receptáculos autógenos, de "campanas semioesféricas", producto de su "genio etnotécnico" (Sloterdijk, 2003, 64). Pues sólo *expulsando a la naturaleza* pueden los hombres compensar su infradotación biológica, como muy bien lo señaló antes Gehlen. La

antropogénesis es entonces el proceso a través del cual los hombres generan una segunda naturaleza que les permite autoproducirse y auto-criarse. Y la *genealogía* de esa antropogénesis propuesta por Sloterdijk muestra que la vida humana ha sido, desde sus orígenes prehistóricos, una construcción semiotécnica de carácter *autopoiético*. Más aún, toda "sociedad" es un proyecto "uterotécnico" en el sentido de que debe extraer de sí misma la protección por la cual ella misma se hace posible. Los hombres habitan entonces el espacio que ellos mismos crean: todas las "sociedades" concretas, tanto las antiguas como las modernas, son por tanto proyectos inmunológicos.

Es en este contexto en que aparecen aquellas prácticas inmunológicas que Sloterdijk denomina "antropotécnicas". Con este nombre se refiere al conjunto de técnicas a partir de las cuales los hombres de diferentes culturas han intentado protegerse sistemáticamente de los golpes del destino y del riesgo de la muerte. Una vez más encontramos esa tendencia que venía mostrándose contundentemente a través de la figura mítico-metafórica de Prometeo. Recordemos que el Titán se convierte en el benefactor del hombre en la medida en que, tras el ofrecimiento de la técnica a la criatura humana, busca "curar" o aminorar ese temor ante el destino y la muerte. La transformación de la *techné* será también la transformación de lo humano. Ésta ya no descansará en las manos del dios o del Titán, sino más bien en las del hombre-dios-monstruo. El hombre, de este modo, diversificará esas denominadas antropotécnicas intentando suplir y subsanar sus "flancos" esencialmente débiles, en el terreno social y en el individual. Precisamente, las antropotécnicas son estrategias de inmunización desarrolladas históricamente por el hombre que apuntan en dos direcciones complementarias y, a su vez, contradictorias: por un lado, se trata de *prácticas socioinmunológicas* que buscan optimizar el "interior" de las comunidades frente a la constante amenaza de agresores externos; y, por otro lado, se trata también de *prácticas psicoinmunológicas* que intentan optimizar la capacidad de los individuos para afrontar la propia mortalidad y las contingencias de la vida, es decir, de dar sentido y orientar la acción humana en contextos altamente modificados. Una vez más recalamos que justamente tras la desaparición de Dios, la pérdida del Padre y la condición vulnerable y constitutiva del hombre, a este hombre ahora radicalmente abandonado solo le queda la opción de construirse él mismo los escenarios propicios para su supervivencia. La lucha contra la

muerte y el azar la emprende solo este nuevo hombre sustentado por las múltiples muletas que se construye y sobre las que descansa todo su andamiaje existencial. Precisamente, aquello que se propone Sloterdijk es, sobre la base de la tradición que incluye a Gehlen, al que ya hemos comenzado a abordar, Lacan, Bourdieu y Nietzsche, entre otros, el análisis de la configuración de un tipo de *antropotecnología general* o lo que también llamaré una *ascetología general*, esto es:

La hechura autoplástica de los hechos humanos esenciales. Ser hombre significaría existir dentro de un espacio operativo curvado, donde las acciones repercuten en el propio agente, los trabajos en el trabajador, las comunicaciones en el que se comunica, los pensamientos en el pensante y los sentimientos en el sintiente. Todas estas formas de repercusión tienen, en mi opinión, un carácter *ascético*, es decir, un carácter de *práctica*, atribuibles en su mayor parte, como ya he dicho, a modos de ascesis no declaradas e inadvertidas, o bien a entrenamientos rutinarios ocultados. Solo las personas que se ejercitan expresamente dejan patente de forma explícita el círculo ascético de la existencia humana” (Sloterdijk, 2012, 148).

Ahora queda por desarrollar aquello que significaría considerar la vida como un ejercicio, de igual forma que este asunto descansa sobre el problema de la verticalidad. Sloterdijk anota que el nacimiento de las prácticas ascéticas provocó una revolución que marcó para siempre la antropogénesis, en cuanto dividió a los humanos en dos categorías: los virtuosos y los no virtuosos. De un lado, los maestros espirituales, los filósofos y los santos; del otro lado, el común de las personas que debe ser instruidas. Y de esta división surge el imperativo básico de la moral que no abandonará ya desde entonces al animal humano: "Has de cambiar tu vida". Los hombres descubren que es posible inmunizarse contra el sufrimiento y protegerse del destino, pero no sólo a través de tecnologías sociales, sino también de tecnologías individuales. Mientras que las primeras ayudan a paliar las adversidades materiales propias de la frágil existencia humana, las segundas sirven para cambiar la *actitud* de los individuos frente a esas adversidades. Se trata, pues, de unas *psicotécnicas* cuyo objetivo es *eleva*r la propia vida a un nivel tal de fortaleza mental y espiritual que el individuo pueda experimentar un estado generalizado de satisfacción, aun en medio de las adversidades.

Precisamente, como decíamos "elevarse" por encima de los demás hombres es aquí el meollo del asunto. Sloterdijk dice que el *novum* de estas tecnologías consiste en haber

abierto la posibilidad de que un sujeto cualquiera –aun viviendo en medio de sociedades estrictamente jerarquizadas con base en el linaje, la religión y la política– pudiera "subir de grado" basado exclusivamente en el propio esfuerzo. Es decir que aparece una jerarquía de orden moral que funciona con relativa independencia de las jerarquías de orden social, religioso y político. A la excelencia moral no se accede a través del nacimiento y las triquiñuelas cortesanas, sino del ejercicio metódico, el esfuerzo sostenido y el trabajo sobre sí mismo. De hecho, gracias a la emergencia de las antropotécnicas, la moral de aquellas aristocracias religiosas, sociales y políticas empieza a verse como una "moral de esclavos". Se ha producido entonces la "transvaloración de todos los valores", pero en un sentido diferente al señalado antes por Nietzsche. Según Sloterdijk, el gran descubrimiento de Foucault fue haber mostrado, precisamente, que la "moral de los señores" de la que habla Nietzsche es producto de la estética de la existencia: es un asunto de autocrianza.

Sloterdijk acude al ejemplo de las comunidades monásticas de la Edad Media europea para mostrar que las estrictas reglas de vida seguidas por los monjes buscaban convertir al practicante en un virtuoso moral. Pero aquí el énfasis no se pone tanto en el sujeto que se ejercita sino en el ejercicio mismo; no en el practicante sino en la práctica. Y tampoco se coloca en la reflexión razonada sobre el ejercicio, sino en la *acción racionalizada*. La repetición metódica de actividades tales como levantarse a una misma hora, asistir a misa, comer, trabajar en el jardín, cocinar, limpiar, orar, escribir manuscritos, escuchar la lectura de los textos sagrados, etc., servía para *criar* un tipo de hombre capaz de *distanciarse del mundo*, esto es, de colocarse en un nivel de inmunidad "superior" al de la mayoría de las personas. A través del ejercicio, la concentración y la disciplina personal, es posible *diseñar* una forma de vida capaz de *inmunizar* al sujeto contra las contingencias de una existencia vulnerable y cambiante. Vivir no es algo que "acontece" de forma natural, sino que es una cuestión de *fitness*, de estar-en-forma, de *formarse* a sí mismo a partir de un sistema de reglas. Los monjes de la Edad Media cristiana, y en los albores de la modernidad también los jesuitas, encarnaron ese imperativo moral que ya habían descubierto siglos antes los filósofos, los ascetas y los santos de diferentes culturas: "Has de cambiar tu vida":

Sean cristianas o no, todas ellas no son otra cosa, tanto *materialiter* como *formaliter*, que complejos de acciones internas y externas, sistemas de ejercicios simbólicos y

protocolos para la regulación de la comunicación con *estresores* superiores y poderes “trascendentes”; en una palabra, el modo implícito de una serie de antropotécnicas (Sloterdijk, 2012, 120).

Pero no son tanto los ejercicios espirituales de la Antigüedad y la Edad Media lo que interesa a Sloterdijk, sino las "prácticas de sí" en la modernidad. Y para ello acude a la reflexión del último Nietzsche sobre la importancia del Renacimiento en los siglos XV y XVI, que Sloterdijk entiende como la emergencia de un *virtuosismo inmanente* centrado en la autotransformación o metamorfosis de sí mismo. El Renacimiento es un programa de recuperación de un "arte de la vida" que durante la Edad Media estuvo confinado en los monasterios y reducido a los monjes, pero que a partir del siglo XV se extendió a otras capas de la sociedad y así se *mundializó*, desencadenando una mutación radical de la *conditio humana*. No se trata, por ello, de una simple ampliación de las viejas prácticas ascéticas, sino ante todo de un cambio sustancial de las mismas. Según Sloterdijk, las prácticas ascéticas de la modernidad se desprenden por entero del ideal de la *vita contemplativa* y el distanciamiento del mundo que acompañó a las antropotécnicas medievales, para convertirse en unas técnicas orientadas hacia la desinhibición y la experimentación constante. Pues mientras que aquéllas procuraban una transformación del sujeto con el fin de sujetarlo, de inhibirlo para hacerlo obediente, éstas favorecen en cambio una transformación del sujeto con el fin de des-sujetarlo, de librarlo de las cadenas de la obediencia para lanzarlo ahora hacia los *experimentos consigo mismo*. Se trata de una voluntad de superar los límites de resistencia del yo, de ir siempre más allá de sí mismo, de aumentar las competencias, de "mejorar" cada vez el propio rendimiento. Con el Renacimiento asistimos entonces al despegue de una cultura de la experimentación que ya no abandonaría más a los hombres modernos. Desde finales del siglo XV, y coincidiendo con el inicio de los viajes transoceánicos (mundialización terrestre), la prohibición medieval del *non plus ultra* se convirtió en el aliciente para "ir-siempre-más-allá". Recordemos una vez más a Icaro, aquel que se pasó de pícaro en todas sus locomociones aéreas y arriesgadas.

Específicamente, y tras la revisión histórica y transformadora de este concepto, Sloterdijk se centrará en el siglo XX y en lo que él denomina “movimiento olímpico”, en el cual se

harán manifiestos todos los aspectos que ya hemos venido enunciando y que constituirán la base de su propuesta de hermenéutica del presente:

El movimiento olímpico del siglo XX muestra, con su desespiritualización, cómo una “religión” puede espontáneamente replegarse hasta presentar el formato de lo que constituye su contenido real, su base antropotécnica, o cómo va tomando cuerpo en un sistema de ejercicios escalonados y disciplinas diversificadas, integrada en una superestructura de actos administrativos jerarquizados, relaciones rutinarias de las asociaciones y representaciones mediáticas profesionalizadas. De las características estructurales de lo que es una religión desarrollada no queda aquí nada, salvo la jerarquía de funcionarios y un sistema de ejercicios que, en correspondencia con su naturaleza secular, son denominados unidades de *training* (2012, 128-129).

Sloterdijk distingue tres ámbitos que entre el siglo XVI y el XIX se convirtieron en el escenario de esta experimentación constante del sujeto consigo mismo y que se consolidarían por completo en el siglo XX: el arte, la educación y el trabajo. Con base en estos ámbitos podemos afirmar que el amor al riesgo, la acrobática de la existencia y la somatización de lo improbable, que desde el siglo XVI caracterizan los hábitos experimentales de muchos humanos, han generado una *mutación antropológica* de gran alcance. Esta mutación consiste en que las antropotécnicas modernas ya no procuran "inmunizar" al sujeto, protegiéndolo psíquica y corporalmente de los embates del destino, sino todo lo contrario: buscan lanzarlo hacia el exterior de sus esferas primarias, induciéndolo a "vivir peligrosamente" en una exterioridad donde domina el riesgo. Quizás es por eso que el artista o el acróbata será una de las figuras preponderantes en lo que el mismo Sloterdijk denomina el *pandemónium* de lo humano.

Haremos ahora una exploración más detallada de las características propias de esta figura ya que en ella se manifiesta la conquista de lo improbable, la superación de lo imposible, las condiciones monstruosas a través de las cuales podremos desplegar la propuesta que ha sido esbozada a lo largo de nuestro trabajo. Las situaciones de riesgo inminente que lo llevan a vivir peligrosamente hacen de este acróbata un ser distinto a los hombres ordinarios, incluso lo ubican el extremo más opuesto o periférico; el del monstruo: “¿Qué persona normal y en sus cabales camina sobre un fino alambre o se expresa en versos? ¿Hombre o mujer? En todo caso, un monstruo” (Sloterdijk, 2012, 154). Justamente, el carácter excesivo o transgresor del acróbata es lo que hace que merezca ser visto, la mirada



de los espectadores se eleva para presenciar el espectáculo; exceso, transgresión, prominencia, son todos ellos atributos que ya analizamos y que terminan por consolidar la comprensión misma de lo que el monstruo es:

Lo importante es la posición del *monstrum* (del latín *monere*, amonestar, advertir, inspirar), en donde queda condensada la destreza, incrementada mediante duros entrenamientos, y la exposición de la misma a una visibilidad total. En este sentido, la prominencia suministraría, de acuerdo con la exhibición artística y vinculada a ella, un segundo impulso que apunta a la subversión del ser humano mediante un principio no-humano (Sloterdijk, 2012, 155).

Ya sea el límite sobre el que se eleva lo humano entre el animal y el superhombre, en palabras de Nietzsche, o a partir de la condición artística de la naturaleza sustentada en la expresión “supervivencia” que correspondería a la expresión de esa misma condición natural, el hombre se mueve y define siempre por su tendencia a subir de lo más probable a lo menos probable, en pocas palabras por la marcha siempre ascendente. Como dijimos, la apuesta es por la innovación ilimitada, la creación del artista es un continuo movimiento en el cual se ascienden montañas y ya, sobre la base plana de su cima, se erigen nuevas elongaciones como tareas a realizar, en esto consiste la transformación del futuro, comprendido como un espacio de posibilidades ilimitadas y abiertas:

Tú debes ser un creador (...) una rueda que rueda por sí misma, un primer movimiento. Esta regla contiene nada más y nada menos que la teología nietzscheana tras la muerte de Dios: seguirá habiendo un dios y dioses, si bien únicamente inmanentes a la humanidad y sólo en la medida en que haya creadores que conecten con lo logrado para ir a costas más altas, con mayor rapidez y a mayores distancias. Naturalmente tales creadores no trabajan nunca *ex nihilo*, como afirmaba un malentendido escolástico, sino que cogen resultados del trabajo anterior y los integran nuevamente en el proceso. Crear sería retomar el primer movimiento, volver a la llama que se agita hacia arriba, o al giro de la rueda que rueda “por sí misma”- con esta expresión entra en juego una escolástica mejorada, para la que ese *por sí misma* significa la dimensión cinética de un en-sí y para-sí (Sloterdijk, 2012, 162).

El imperativo de la "movilización universal" es una característica tanto de las antropotécnicas que buscan el gobierno de los otros como de aquellas que buscan el gobierno de sí. Sloterdijk afirma que tal situación generó profundas heridas en el hombre moderno y desembocó finalmente en un mundo globalizado ya no compuesto de esferas sino de "espumas", en el que dominan el miedo y la desesperación. La catástrofe global y quizás *terminal* en la que se halla la vida humana sobre el planeta no es un accidente, sino

una consecuencia del despliegue de las antropotécnicas modernas. Somos producto de nuestras propias elecciones y decisiones. En poco más de 500 años, hemos deshecho casi todos los dispositivos de inmunidad que la humanidad generó durante milenios. La modernidad, y en particular su institución más duradera y representativa, el capitalismo, se ha revelado como una máquina especializada en la *destrucción de esferas*. Pero es muy tarde ya para llorar sobre la leche derramada, pues el viaje de la modernidad tan sólo tiene tiquete de ida.

Las mutaciones antropológicas allí generadas son irreversibles, y tan sólo nos queda *asumir* nuestra condición de hombres autooperables. Tendremos que transformarnos a nosotros mismos, *modificándonos técnicamente*, si es que queremos salvar la vida humana sobre el planeta. Las prácticas modernas de libertad, orientadas hacia la producción de "hombres superiores", han tenido un precio demasiado grande para la humanidad, pero sin ellas no hay nada que podamos hacer. Debemos usar esa libertad para generar conductas de autoinhibición, pues autosuperarnos no podrá significar en el futuro otra cosa que autolimitarnos. Por ejemplo, no habrá salida de la crisis ecológica sin un cambio radical en los estilos de vida, sin una modificación en los hábitos de consumo. De esta manera, Sloterdijk hace suyo el imperativo ético señalado por Hans Jonas: "Actúa de tal manera que las consecuencias de tus acciones puedan ser compatibles con la permanencia de la vida humana sobre la Tierra" (Sloterdijk, 2009, 708). Y esto no será posible sin las prácticas ascéticas, sin el gobierno de sí mismos. Si quieres cambiar el mundo, nos dirá Sloterdijk, ¡Has de cambiar tu vida!

Precisamente porque entre espumas, en la búsqueda del riesgo inminente, a partir de la irrefrenable tendencia de ir siempre más allá y de destruir los límites, pretendemos en ese proceso, olvidarnos de nosotros mismos, dejar atrás lo que somos en un rechazo tan peligroso como devastador. Esa angustia fundamental sobre la cual se ha tendido la frágil cuerda de la vida humana y sobre la cual hemos presenciado, a lo largo de la historia, las más audaces acrobacias, ahora pretende ser sin más eliminada. No toleramos ver cómo el paso del tiempo se abre camino implacablemente por entre nuestros poros y, de la misma forma en que lo hizo Dorian Gray, nos retratamos lejanos de nuestros cuerpos, nos

fracturamos, para que sea allá, en el lienzo del olvido, debajo del telón que lo cubre, donde el tiempo pase y nuestra finitud y fundamental debilidad sea “contrarrestada”. Nos construimos enormes palacios de papel en donde la normalidad resulta ese sitio cómodo pero ilusorio donde ordenamos y amurallamos nuestros terrenos imaginarios; sin embargo, ella, la “normalidad” siempre depende de una amenazante criatura que ronda alrededor de nuestras ciudades perfectas. El monstruo personifica lo inaceptable, lo intolerable, lo que desafía nuestra comprensión, personifica nuestro doble, el lugar detrás del espejo.

Añoramos naturalizar las metamorfosis, normalizar los cambios, incluso detenerlos, ya no más la rueda que gira, ya no más el movimiento, nos convertimos en monumentos estáticos y neutros de nuestra decadencia, y es que al naturalizar una transformación, la neutralización opera cuando oculta y provoca una neutralidad. Las estructuras de una instrucción, sus formas, normas, restricciones visibles e invisibles, y sus colocaciones determinan empero un lugar para el pensamiento institucional. Despreciamos al monstruo, nos fastidiamos con nosotros mismos, odiamos los espejos, nos construimos espacios sin ellos, sin la posibilidad del reflejo y de aquello que nos recuerda: el espectáculo que somos, el mismo que constituye al monstruo ya que en su exterior grotesco desvanece los márgenes entre vida y muerte, hombre y bestia, sujeto y objeto. Es notoria esa transgresión de la representación durante ese desvanecimiento en los márgenes de vida, de animalidad y del sujeto mismo. En consecuencia el monstruo personifica lo inaceptable, lo intolerable, lo que desafía nuestra comprensión, nos encarna y por ello no nos soportamos.

Pero en el desdoblamiento que supone este letal encuentro se consolida la más contundente soledad. Al momento en que sentimos el fenómeno de la duplicación experimentamos inseguridad y temor por una otredad que nos habita, una suerte de monstruo interno. Ese otro rostro en el que nos reconocemos y desconocemos simultáneamente nos anuncia la muerte. Hemos querido huir del cuerpo, de los límites que creemos que él nos impone comprendiendo erróneamente en dónde se encuentran realmente nuestras fronteras. Hemos querido ser más veloces que el tiempo y amparados en el cielo de la conciencia y de la razón nos anquilosamos:

Muestra la detención de este proceso vivo de simulación por el envejecimiento que, entonces, cambia a cada uno en una especie: especializado, totemizado, disecado, naturalizado, según su destino, las pasiones de su carácter, la imbecilidad de su corporativismo o sus vicios, envidia, resentimiento, estrecha avaricia, necedad, gula y jactancia... helo aquí, insecto encerrado en su quintina, ratoncito gris, ganso de tontería, cerdo ahíto con corteza de tocino de cerda, pavo contento de sí, tiburón cruel, buitres cobardes, reptil rampante... por la primera, cierta juventud pasaba por todas las especies, puesto que *Homo sapiens*, al imitarlos, los resume pero la detención del flujo vital lo petrificó, lo envejeció como animal particular. Activa a lo largo de toda la vida, la muerte atrae nuestra caída en un género, en la especialidad de una corporación, llevándonos a la pertenencia, cuya pasión devoradora endurece nuestros hábitos, congela nuestros gestos, aprecia la sequedad de los huesos más que la carne flexible y la piel suave: por eso nos la representamos con la ayuda de un esqueleto. Ella nos transforma en un maderamen mientras que la vida es una eterna elección (Serres, 2011, 65).

En la eterna y estática contemplación de sombras y verdades nos invadió la melancolía. La pesada arrogancia del verbo nos ha hecho lentos y es solo cuando con el dolor se nos impone el cuerpo que parece insoportablemente presente, pero ya demasiado ajeno. Olvidamos que:

Abandonando un grupo de formas, mi cuerpo adopta otra. Se distingue de los otros seres vivos por sus metamorfosis. Aquí el cuerpo varía muy recientemente. En efecto, más vale dar un nombre nuevo a ese proceso imprevisto en las ciencias de la vida. La bacteria, el hongo, la planta o el animal, humano inclusive, viven por metabolismo; el hombre se distingue de ellos por su metamorfismo; por encima de los intercambios en todos los niveles, los primeros adoptan posiciones, pero no las multiplican a voluntad, mientras que nosotros gesticulamos al infinito y hacemos muecas. (...) ¿Cómo definir un cuerpo entregado a tantas poses y signos: cuándo y en qué forma es él mismo? ¿Cómo superar tantas diferencias según las personas: cuándo y en qué forma es nosotros? Esas múltiples posturas impiden decirlo. Mi cuerpo y nuestra especie existen menos en lo real y concreto que “en potencia” o virtualidad (Serres, 2011, 64).

Hemos olvidado las fábulas y los mitos, los cuentos y al monstruo de Frankenstein porque, en el olvido de nuestro cuerpo, olvidamos también la extraordinaria floración de sus formas, de sus gestos, de todas sus posibilidades. No queremos permanecer disponibles a todas las simulaciones posibles, pero recordemos que el artista es siempre el que danza, el acróbata, aquel que sorprende por las más vivaces extravagancias aprendidas día a día por el cuerpo que despliega todas las virtualidades y todas las transformaciones. El artista, el lisiado, el monstruo, la diferencia, el margen, el límite, siempre nosotros. Siempre ese “Yo es monstruo”.

## Bibliografía

ARENDDT, Hannah, *La condición humana*, Traducción de Ramón Gil Novales, Barcelona: Paidós, 1993.

BAUDRILLARD, Jean, *el sistema de los objetos*, Traducción de Francisco González Aramburu, México: Siglo XXI, 2003.

BATAILLE, Georges, *Bouche*, Documents, París, No 5, 1929.

BENASSI, E. In Galvani, *Memorie ed esperimenti inediti*, Bologna: Capelli, 1937.

BERNARD, Michel, *El cuerpo: un fenómeno ambivalente*, Traducción de Alberto Luis Bixio, Buenos Aires: Paidós, 1980.

BERNSTEIN, Richard J, *Praxis y acción: enfoques contemporáneos de la actividad humana*, Madrid: Alianza, 1979.

*BIBLIA*. Traducción de los idiomas originales dirigida por los profesores L. Alonso Schökel y Juan Mateos de los Institutos Bíblico y Oriental de Roma, Editorial Verbo Divino, Navarra, 1975.

BLUMENBERG, Hans, *Teoría del mundo de la vida*, Traducción de Griselda Mársico, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2013.

- *Trabajo sobre el mito*, Traducción de Pedro Madrigal, Barcelona: Paidós, 2003.
- *La Legitimación de la Edad Moderna*, Traducción de Pedro Madrigal, Valencia: Pre-Textos, 2008.

BORGES, Jorge Luis, *El Otro, el mismo*, Buenos Aires: Emecé, 1997.

CANGI Adrián, *Escribir el cuerpo*, En: SERRES, Michel, *Variaciones sobre el cuerpo*, Traducción de Víctor Goldstein, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2011.

CAUQUELIN, ANNE, *Figures de la machination*, En: SFEZ, Lucien, *La communication*, Paris: P.U.F, 1991.

CHRISTIE, Deborah, LAURO, Sarah Juliet, *Better off Dead : The evolution of the Zombie as Post-Human*, New York : Fordham University Press, 2011.

CORBIN, Alain, Courtine, Jean – Jacques y Vigarello Georges, *Historia del cuerpo*, Traducción de Núria Petit, Madrid: Aguilar, 2005, V. 3.

CORTÁZAR, Julio, *Los Reyes*, Bogotá: Alfaguara, 2004.

DERRIDA, Jacques, *La escritura y la diferencia*, Traducción de Patricio Penalver, Barcelona, Anthropos, 1989.

- *Espectros de Marx: el estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*, Traducción de Cristina De Peretti, Madrid: Trotta, 1995.

-*Políticas de la amistad seguido de El oído de Heidegger*, Traducción de Patricio Penalver y Francisco Vidarte, Madrid: Trotta, 1998.

DUCH, Lluís, *Mito, interpretación y cultura; aproximación a la logomítica*, Traducción de Francesa Babí i Poca y Domingo Cía Lamana, Barcelona: Herder, 1998.

-DUCH, Lluís, MÈLICH, Joan – Carles, *Escenarios de la corporeidad, Antropología de la vida cotidiana 2/1*, Traducción de Enrique Anrubia Aparici, Madrid: Trotta, 2005.

DUQUE, Felix, *Contra el humanismo*, Madrid: Abada Editores, 2003.

DURAND, Gilbert, *De la mitocrítica al mitoanálisis. Figuras míticas y aspectos de la obra*, Traducción de A. Verjat. Barcelona: Anthropos, 1993.

ECO, Humberto, *Los límites de la interpretación*, Traducción de Helena Lozano, Barcelona: Lúmen, 1992.

- *Estética de lo feo*, Traducción de Maria Pons Irazazábal, Barcelona: Debolsillo, 2011.

ELUARD, Paul, *Capitale de la douleur*, France, Gallimard, 1979.

ERHARD, Johann Benjamin, *Apología del Diablo*, Traducción de Faustino Oncina Coves, Sevilla: Colección Er Textos Clásicos, 1993.

FLUSSER, Vilém, *Vampyroteuthis infernalis*, Traducción de Rodrigo Maltez Novaes, New York: Atropos Press, 2011.

FOUCAULT, Michel, *Los anormales: curso en el collége de France*, Traducción de Horacio Pons, Buenos Aires; México, Fondo de Cultura Económica, 2000.

FREUD, Sigmund, *Obras completas*, Traducción de Luis López – Ballesteros y de Torres, Madrid: Biblioteca Nueva, 2003, V. 3.

GADAMER, Hans George, *Mis años de aprendizaje*, Traducción de Rafael Fernández de Mururi Duque, Barcelona: Herder, 1996.

GARCÍA GUAL, Carlos. *Presentación a Mito y Literatura*, Revista de Occidente, 1995, 158-159.

- *Prometeo: Mito y Literatura*, Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2009.

- *Mitos, Viajes, Héroes*, Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2011.

- *Introducción a la mitología Griega*, Madrid: Alianza, 2006.

GEHLEN, Arnold, *El hombre: su naturaleza y su lugar en el mundo*, Salamanca: Sigueme, 1980.

GIDE, André, *Le Prométhée mal enchaîné, Romans*. Paris: Gallimard. 1993.

GOETHE, Johann Wolfgang, *Obras completas*, Traducción de Rafael Cansinos Assens, México, Aguilar, 1964.

GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, *Obras Completas, I. y II Prometeo, I y II*, Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 1996.

GOYA, Francisco de, No 43 de la serie estampas, 1799.

GREIMAS, Algirdas J.- COURTÉS, Joseph, *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje, II*. Madrid, Gredos, 1991.

GEHLEN, Arnold, *El hombre: su naturaleza y su lugar en el mundo*, Salamanca: Sigueme, 1980.

HACKING, Ian, *The Taming of Chance*, Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

HEIDEGGER, Martin, *Ser y Tiempo*, Traducción de Jorge Eduardo Rivera, Santiago de Chile: Trotta, 2003.

HESIODO, *Teogonía*, Traducción de José Manuel Villalaz, México: Porrúa, 1982.

JAEGER, Werner, *Paideia, Los ideales de la cultura griega*. México: Fondo de Cultura Económica, 1957.

KAFKA, Franz, *La metamorfosis*, Traducción de César Aira, Barcelona: Libros del Zorro Rojo, 2009.

KRISTEVA, Julia, *La Hora de los Monstruos Imágenes de Lo Prohibido en el Arte Actual*, Revista de Occidente No. 201, Feb, 1998.

LAÍN, Entralgo, Pedro, *Teoría y realidad del otro*, Madrid: Alianza, 1983.

LASCAULT, Gilbert, *Le Monstre Dans l'art occidental: un problème esthétique*, París: Klincksiek, 1973.

LE BRETON, David, *Antropología del cuerpo y modernidad*, Traducción de Paula Mahler, Buenos Aires: Nueva visión, 2006.

LYOTARD, Jean Francois, *Lo inhumano: charlas sobre el tiempo*, Traducción de Horacio Pons, Buenos Aires: Manantial, 1998.

MANGANELLI, Giorgio, *Del infierno*, Traducción de Joaquín Jordá, Barcelona, Anagrama, 1991.

MERLEAU, Ponty, Maurice, *Fenomenología de la percepción*, Traducción de Jem Cabanes, Barcelona: Península, 1975.

- *Sentido y Sinsentido*, Traducción de Narcís Comadira, Barcelona: Península, 1977.

MILTON, John, *El paraíso perdido*, Traducción de Juan Escoiquiz, Barcelona: Maucci, 1965.

MORA Alavarado, Maynor Antonio, *Los monstruos y la alteridad: hacia una interpretación crítica del mito moderno del monstruo*, Costa Rica: Universidad Nacional, 2007.



MORRIS, David, *La cultura del dolor*, Traducción de Oscar Luis Molina, Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 1991.

MOSCOSO, Javier, *Historia cultural del dolor*, México: Taurus, 2011.

NANCY, Jean – Luc, *Corpus*, Traducción de Patricio Bulnes, Madrid: Arena, 2003.

NIETZSCHE, Friedrich, *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, Traducción de Luis ML. Valdés y Teresa Orduña, Madrid: Tecnos, 1998.

- *La Genealogía de la Moral*, Traducción de José Luis López, Madrid: Téchnos, 2003.

OVIDIO, Nasón Publio, *Las metamorfosis*, Traducción de Francisco Montes de Oca, México: Porrúa, 2004.

PLATÓN, *Diálogos*, Traducción de Carlos García Gual, Madrid: Gredos, 2011.

RIMBAUD, Jean Nicolas Arthur, *Una Temporada en el infierno*, Traducción de Gabriel Celaya, Madrid: Visor, 1994.

ROCCA, Adolfo, Vásquez, *Baudrillard; alteridad, seducción y simulacro*, <http://www.observacionesfilosoficas.net/alteridad.html>.

ROSENKRANZ, Karl, *Estética de lo Feo*, Traducción de Miguel Salmerón, Madrid: Imaginarium, 1992.

SARAMAGO, José, *Caín*, Traducción de Pilar del Río, Buenos Aires: Alfaguara, 2009.

SERRES, Michel, *Variaciones sobre el cuerpo*, Traducción de Víctor Goldstein, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2011.

- *Atlas*, Traducción de Alicia Martorell, Madrid: Cátedra, 1995.

SEGURA, Munguía, Santiago, *Nuevo Diccionario etimológico Latín – Español y de las voces derivadas*, Bilbao: Universidad de Deusto, 2003.

SEVERINO, Emanuele, *Il Giogo. Alla Origini della Ragione: Eschilo*, Milano: Adelphi, 1989.

SHELLEY, Mary, *Frankenstein o el moderno Prometeo*, Traducción de María Cristina Figueredo, Buenos Aires, Alfaguara, 2008.

SLOTERDIJK, Peter, *Venir al mundo, venir al lenguaje: lecciones de Frankfurt*, Traducción de Germán Cano Cuenca, Valencia: Pre -Textos, 2006.

- *Esferas*, Traducción de Isidoro Reguera, Madrid: Siruela, 2003.
- *Has de cambiar tu vida, Sobre antropotécnica*, Traducción de Pedro Madrigal, España, Pre-Textos, 2012.

TALENS, Jenaro, *El monstruo es el otro. La cinematografía moderna encuentra el mito de Frankenstein*, Madrid: Asociación Cultural Xatafi y Universidad Carlos III de Madrid, 2008.

VATTIMO, Gianni, *La Società Trasparente*, Garzanti Libri, 2011.

VERJAT, Alain, *El retorno de Hermes. Hermenéutica y ciencias humanas*, Barcelona: Anthropos, 1989.