

Una de monstruos

A Luz Pepe de Suarez

*Al fijarme en mi alrededor no veía ni oía
a nadie como yo. ¿Sería pues, un monstruo, un
ser único en la tierra, del cual huían y se
espantaban todos?*

**Frankenstein o
el moderno Prometeo¹**
Mary W. Shelley

Que lo impreciso no impida la apreciación de una idea, que la curiosidad miscelánea es, casi sin querer, intriga por las sinuosidades de nuestro entendimiento. No hay pequeñez de la que nos ocupemos sin que, en el mismo movimiento, sea toda una inmensidad la que se nos aparece. Así, nuestra frase de partida será: *Está el mundo y lo otro*. Detengámonos un momento ahí.

Un hombre se levanta, desayuna, se afeita, sale por la puerta de su casa, camina algunas cuerdas y paga, por ejemplo, su factura de gas. Hasta en la brevedad de este libreto se evidencia que todas estas acciones están mediatizadas por coordenadas simbólicas imaginarias que le dan, digámoslo así, cierta consistencia a la escena diaria. El símbolo, en su incidencia sobre las imágenes, logra cierta estabilidad del mundo, de tal manera que nuestro hombre puede caminar de un lado a otro, desayunar si es que le place, y encontrar su maquinilla de afeitar más o menos en los mismos lugares. Es indudable el efecto tranquilizador y alivante de estas recurrencias. Es que se trata de aquella versión de lo simbólico que ciertamente pacifica; no sólo incide, sino que también legisla y determina qué se puede hacer y qué no dentro de esa escena. Más aún: hasta define el marco de la misma.

Está el mundo, entonces. También, su alteridad. Apenas podríamos afirmar que lo otro del mundo *está*. Más bien su forma es no estar más que cortado respecto de aquellas coordenadas simbólicas-imaginarias de la escena. Si podemos afirmar que hay "lo otro" del mundo, es en virtud de que esas mismas coordenadas fracasan en nombrar y enmarcar "aquello" que se escapa una y otra vez. El intento literario que más bella y patéticamente contornea esa alteridad indefinible es la tragedia. Recordemos algunos de sus términos.

La tragedia y lo otro

El empleo generalizado del término "tragedia" al considerar cualquier desastre más o menos común nos hace perder de vista la riqueza de su significación. No es una tragedia la caída de un avión o el incendio de los bosques, así, sin más. No todas las guerras de hoy son trágicas. Indudablemente se trata del desastre y el espanto, pero no todas son trágicas. Para definir la tragedia es necesario comenzar, como con tantas otras cosas, por Aristóteles.

Sabemos que la tragedia aspira a que sus personajes se comporten bien. Aún más: el poeta trágico estará interesado por personas excelentes o, en todo caso, los *spoudaíoi*, los mejores.² Esta es la primera diferencia con la comedia, donde el interés recae sobre

¹ Mary W. Shelley: *Frankenstein o el moderno Prometeo*, Terramar ediciones, La Plata, 2003.

² Aristóteles: *La Poética*, en Editores Mexicanos Unidos, México, 1996, 1448 al 18.

"personas que son peores que los hombres que conocemos".³ La tragedia trata de buscar un punto específico de la cultura.⁴ Se interesa por los mejores, por aquellos seres humanos que por estar cerca de la virtud y lejos de los vicios permiten explorar los límites de la cultura. Sólo valiéndonos de las personas excelentes, buenas y virtuosas podremos indicar ese punto en el cual la sabiduría y la virtud fracasarán. Entonces, en la suposición de que los hombres sean excelentes, ¿hasta dónde podrán ser acompañados por la virtud y la sabiduría? ¿Cuándo será que los recursos comenzarán a resultar insuficientes? ¿Dónde los alegatos de la razón encontrarán el vacío? En nuestros términos, ¿en qué punto las coordenadas simbólico imaginarias serán insuficientes para vestir lo otro del mundo?

Aristóteles (nuevamente; ¿es que alguna vez en occidente podremos prescindir de lo que este hombre dejó escrito para nosotros?) asocia a la tragedia con las emociones concretas de la piedad y el temor. El primero de estos afectos (traducido muchas veces por conmiseración) es aquella pesadumbre suscitada cuando el mal se agita sobre un hombre que no se lo merece. Cuando el poeta trágico nos presenta las cosas de esta manera, sacude nuestras emociones porque podríamos estar en ese lugar desgraciado. Es cierto que hay públicos más o menos afines a la *mimesis*. En su *Retórica*⁵, también sostiene que el mejor público es aquel que está constituido por ancianos -porque son más sensibles-, por los débiles, los relativamente cobardes, los instruidos -porque alcanzan a ver el problema-, por todos aquellos que tienen a su alcance la posibilidad de ponerse temporariamente en el lugar del otro.

La tragedia presenta bella y patéticamente la alteridad del mundo puesto que postula el encuentro del hombre con el caos. El orden, la precisión y la frescura con la que son escanciados los versos, hacen de *Iliada*, *Odisea*, y las obras de Esquilo y Sófocles, clásicos en el sentido que Borges le da a este término en sus *Siete noches*.⁶ La cultura, por más sofisticada y virtuosamente que esté representada, enfrenta límites detrás de los cuales sólo encontraremos el desorden. Hay lo otro del mundo y, por más empeño que ponga en la tarea, el hombre nunca podrá saltar el abismo que lo separa de ello. Lo *otro* está cortado de la escena y no hay mejoramiento de la técnica, ni claridad filosófica que a ello nos acerque.

Este encuentro se enhebra en la tragedia de la manera más inquietante. Edipo es un buen hombre, es evidente. Cuando los tebanos quieren hablar con él, se presenta en persona, aún habiendo podido enviar un mensajero; el coro lo reconoce por haber obrado con justicia y espera que continúe como rey; cuando se entera de que podría llegar a ser el asesino de su padre, no duda en dejar la ciudad y huir para evitarlo. Cuanto mucho podríamos objetarle que sea irascible, tal vez un tanto colérico para ser un gobernante. Es posible que se le haya ido apenas la mano con aquello de la maldición al asesino de *Layo* y que, en su obstinación, acusara a *Tiresias* y *Creonte* sin razón. Pero no mucho más.

Por otra parte, Edipo no sólo es un buen hombre. Sabemos que descifró el enigma de la esfinge y eso nos basta para saber que es mejor que el común de los hombres que hasta entonces habían fracasado en ese intento. Sin embargo -y esto es lo esencial-, ni su integridad ni su inteligencia le sirven de gran cosa al ser un dios quien se ha encolerizado (*menis*) con él y su familia.⁷ Este pareciera ser el gran desencuentro que la genialidad de los griegos nos presentan. No importa cuan aplicado, íntegro o inteligente sea el hombre, ni

³ *Ibid.*, pág. 38.

⁴ Sigo para esta caracterización los términos del bellissimo libro de James M. Redfield: *La tragedia de Héctor*, Ensayos/Destino, Madrid, 1990.

⁵ Aristóteles: *Retórica*, 1385b13-86 a 26.

⁶ Jorge Luis Borges: "Siete noches", en *Obras Completas*, Emecé, Barcelona, 1996.

⁷ *Layo*, el padre de *Edipo*, habría incurrido en la cólera de *Hera*, después de haber seducido y raptado a *Crisipo*, el hijo de *Pélope*. De esta forma, según muchos, la homosexualidad habría tenido lugar por vez primera y habría llegado a *Tebas*, de la mano de la familia real.

con cuanta audacia, capacidad o esmero lleve a cabo sus acciones. Si los dioses se encaprichan, ni Edipo ni nadie podrá contra su voluntad. El poder del mundo del hombre será siempre limitado frente a dios.

En la tragedia se nos presentan las limitaciones de los recursos simbólico imaginarios: asistimos al fracaso en nombrar lo real. Es por eso que Lacan en el *Seminario VII*⁸ busca en la referencia a *Antígona* un argumento respecto de la *cosa freudiana* que, como tal, antecede su introducción del objeto a. Por idéntica razón es que Nietzsche⁹ entiende el ocaso de la tragedia bajo la pluma de Eurípides. Cuando hay lógica y medida, cuando las cosas terminan siendo justas, merecidas o calculables, tendremos una obra dramática de mayor o menor valor, pero nunca una tragedia. En el final de *Orestes*, la aparición de un *deus ex machina* hace que la pieza termine muy felizmente. *Menelao* recibe otra mujer en compensación (¡como si *Helena* pudiera ser sustituida!), *Orestes* y *Electra* celebran una doble boda de banquete y fiesta, y ya a nadie le quedan dudas de que la obra se ha escapado de los términos de una tragedia clásica. "En *Eurípides* como en *Sófocles*, el espíritu racional que impregnaba el aire toma posesión de las grandes fuerzas educadoras: el estado, la religión, la moral y la poesía".¹⁰

El error trágico, la *hamartía*, de este modo, no es otra cosa que la imposibilidad de descifrar una situación. Por eso la tragedia es sobre hombres mejores que los que conocemos, héroes, a veces. No alcanzaría con un personaje que sea más o menos bueno, o más o menos aplicado. En ellos no sería evidente la imposibilidad de resolución de lo otro.

Esta alteridad ya nos había sido presentada en su irreductibilidad en la *Iliada*. Sólo había que sentarse a esperar que la fruta madurara en las manos de los trágicos. Como en Troya, las tragedias no pueden sino terminar mal. Es que el encuentro con lo otro es terrible y atroz. En palabras de Steiner: "la necesidad es ciega y el encuentro del hombre con ella le despojará de sus ojos, tanto en Tebas como en Gaza".¹¹

Otra versión del encuentro del hombre con su alteridad la presenta, a nuestro entender, la consideración de los monstruos. Si bien los trágicos apelan a ellos en algunas ocasiones, no desempeñan papeles protagónicos en sus obras. Esquilo dispone del águila de *Zeus* para devorar diariamente el hígado de *Prometeo*, Sófocles la conoce en *Edipo* y *Odiseo* se ve en aprietos con varios de ellos en su regreso a Ítaca. De tal manera, el monstruo está en la misma dirección que la tragedia, pero llega (¡qué palabra pretenciosa!) a su sustancia por senderos diversos.

Los monstruos saben de la muerte

El mundo de los griegos dio en imaginar un origen de todas las generaciones de dioses, hombres y cosas. El relato fue diseminándose de padres a hijos y necesitó de un poeta que organizara tantas palabras erráticas. Detengámonos en ese primer momento, detengámonos en *Hesíodo*:

"Decidme estas cosas, Musas de moradas olímpicas, y cuáles de entre ellas fueron las primeras en un principio.

⁸ Jaques Lacan: El Seminario, *Libro VII: La ética del Psicoanálisis*, Ediciones Paidós, Buenos Aires, 1992.

⁹ Friedrich Nietzsche: *El nacimiento de la tragedia*, Alianza, Buenos Aires, 1995.

¹⁰ Jaeger Werner: *Paideia: los ideales de la cultura griega*, Fondo de Cultura Económica, México, 1957, pág. 310.

¹¹ George Steiner: *La muerte de la tragedia*, Monte Ávila Editores Latinoamericana, Barcelona, 2001, pág. 11.

*Antes que todas las cosas fue Kaos, y después Gea la de amplio seno, asiento siempre sólido de todos los Inmortales, que habitan las cumbres del nevado Olimpo y el Tártaro sombrío enclavado en las profundidades de la tierra espaciosa, y después Eros, el más hermoso entre los Inmortales, que rompe las fuerzas, y de todos los dioses y de todos los hombres domeña la inteligencia y la sabiduría en sus pechos”.*¹²

Entonces, en el principio, tres cosas:

Kaos, el vacío primordial como traducen algunos autores. "Hendidura", "hondonada" en su etimología. Términos de la indeterminación que retomará su descendencia, ya lo veremos.

Gea, el elemento originario, la materia; matriz necesariamente femenina que da existencia al resto de los dioses, al resto de las cosas. Es la segunda en el tiempo pero no deriva de *Kaos*, es igualmente primera en la génesis.

Eros, el principio dinámico que hace generar a los dioses y mantiene el devenir del mundo. Al mismo tiempo, se encarna en el interior de los hombres y los lleva a las pasiones y a las guerras. Se impone en él la idea griega "del surgir de uno mismo", tan distinta de la de un creador que tomará forma varios siglos más tarde. *Eros* no es padre directo, en el sentido judeo-cristiano del término, sino que introduce el movimiento en aquello sobre lo que él actúa. De esta manera, la acción de *Eros* sobre *Gea* consiste en la puesta en forma, la determinación de la materia indeterminada, dando lugar a las generaciones de dioses, hombres y cosas. De esta unión surgirá, a grandes rasgos, el mundo del hombre. Por eso, en nuestro interés por la alteridad, se trata de *Kaos*.

El vacío primordial se enreda en distintas relaciones.¹³ Engendra a *Nix*, la personificación de la noche que Homero evoca cuando la muerte alcanza a los héroes en Troya. De esta diosa se genera toda una serie de abstracciones: las *Keres*, que encarnan el destino de los hombres cuando se trata de las muertes por causas violentas, en especial en el funesto combate; *Hipnos* y la muchedumbre de los sueños; *Geras*, la vejez.

Érebo es el otro descendiente de *Kaos*. Figura la puerta de entrada al mundo de los muertos y, como tal, es la personificación de las Tinieblas infernales, el oscuro *Tártaro*. Desde la indeterminación primordial, estas figuras salpican de muerte el mundo griego. Como si fuera un certificado de origen, el vacío insiste en cada una de las personificaciones que conforman su descendencia. No podría ser más atinado el genio griego, ¡si hasta la angustia misma está emparentada con *Kaos*!

¿Y los monstruos griegos? Como es de esperar, en su gran mayoría descienden de *Tifón* y *Equidna* y, de este modo, están emparentados con el *Tártaro*.¹⁴ El perro *Ortro*, la *Hidra* de Lerna, *Quimera*, el can *Cervero*, por citar a los más famosos, coinciden en punto genealógico común: todos comparten un origen de indeterminación y, por lo tanto, presentan en el mundo de los hombres algo que le es radicalmente heterogéneo. Los hombres se sirven de los monstruos como un intento de acercar esa ajenezad fundamental.

La muerte como absoluto es aquello irreductible a los movimientos dialécticos. Es por eso que se desliza como la alteridad primordial del mundo y, como tal, no podría estar mejor ubicada en la genealogía griega. Que no haya representación de la muerte no hace más que acentuar el hecho de que las coordenadas simbólico imaginarias fracasan en dar cuenta de ella.

¹²Hesíodo: Himnos Órficos, "La Teogonía" Ed. Prometeo, Valencia, sin año, pág. 14.

¹³ Sigo en este punto el Diccionario de Pierre Grimal: "Diccionario de mitología Griega y Romana", Paidós, Buenos Aires, 2004.

¹⁴ Cabe señalar que existen distintas versiones al respecto.

Cuanto más nos comprometemos en una escena (el mundo del hombre), más renegamos de la posibilidad de la muerte.¹⁵ Con la excepción de los héroes, en la misma medida en que los seres humanos juegan sus cartas en el mundo, desatienden la certidumbre de la mortalidad. Nuestro protagonista, en la misma escena en que paga el gas, descuida su condición de mortal. Es evidente: nadie que crea seriamente que va a morir destinaría sus horas a pagar esa factura.

Los seres monstruosos, por herencia o por aprendizaje, saben de la muerte. *Cerbero* cuida las puertas del mundo de los muertos, el hálito de las fauces de la *Hidra* de Lerna es sumamente mortal, la *Esfinge* devora a quienes no logran resolver su enigma, *Caribdis* es un monstruo luego de que Zeus la fulmine con el rayo. Pero no sólo los griegos: *Frankenstein*¹⁶ volvió de la muerte, *Drácula*¹⁷ sabe cómo evitarla. Pareciera ser que no se es del todo monstruo si no se está lo suficientemente impregnado de muerte.

El terror, aquel otro *pathos* que nos señala Aristóteles, no se produce en los mismos términos que en la tragedia. En esta, si seguimos los argumentos de la *Poética*, es necesario ese respeto por el equilibrio de la escena. El efecto purificador (catarsis), en la tragedia, implica un término medio. Si existe un exceso hacia el terror o hacia la conmiseración, no se produce la purificación. Es decir, si la obra despierta un terror real no sería teatral puesto que el teatro es artificial. Por esta razón la tragedia es la "forma suprema", "en deleitoso lenguaje" y presenta bellamente la alteridad del mundo.

Los monstruos, a diferencia de la tragedia, no se presentarán en forma tan bella y, claro está, mucho menos, equilibrada. Pareciera ser que tampoco se es lo suficientemente monstruo si no se está impregnado de exceso. La versión más fina y precisa de esta desmesura se la debemos a Freud y su genialidad en la definición de lo pulsional.

La pulsión, lo otro

En la novela *Frankenstein*, el monstruo no se vuelve tal en un primer momento. Tampoco es un asesino apenas le es insuflada la vida. Es necesario todo un segundo tiempo en el cual la criatura espía las costumbres humanas desde un recoveco en la oscuridad del bosque. Día a día, el monstruo aprehende a pensar, hablar y discernir. Resulta genial la idea de "lo otro" observando las reglas de composición del mundo del hombre. La pasión con la que hace estas observaciones constituyen en sí mismas un intento de integrarse en ese mundo. Aún más, la criatura realiza algunas tareas para ganarse la aceptación y, cuando cree que es el momento indicado, hace el intento de ser alojado en ese mundo de los hombres. La respuesta la conocemos: es rechazado violentamente.

Pero no es todavía el monstruo que llegará a ser: falta aún el rechazo definitivo. Busca a su creador -es cierto que no de la mejor manera- y, cuando lo encuentra, le suplica por una compañera. Recién ahí, cuando *Frankenstein* el científico le niega esta posibilidad, expulsado del mundo del hombre e incapaz de hacer un mundo propio, la criatura se hace monstruo.

¹⁵ Sigmund Freud: "De guerra y muerte", en *Obras Completas*, Tomo XIV, Amorrortu Editores, Buenos Aires, 1985.

¹⁶ Mary Shelley: *Op.cit.*, pág. 1

¹⁷ Brahm Stocker: *Drácula*, Fondo de Cultura Económica, México, 1978.

Un mundo de *Frankensteins*, *Tifones*, *Equidnas*, *Esfinges* y *Dráculas*¹⁸ es sencillamente inimaginable. Por una simple razón: los monstruos no tienen par. No estarían dispuestos a suscribir los términos de la organización de los lazos sociales tal cual los conocemos, no se encontrarían a gusto en la renuncia necesaria de reconocer a un prójimo. El exceso que los caracteriza tampoco se aviene mansamente a las coordenadas de los acuerdos.

Desde aquella ficción freudiana en la que el grupo de hermanos primitivos matan al padre, en la regulación de los lazos y las formas de satisfacción se sientan las bases de la comunidad. El carácter unitivo del *Eros* es el telón de fondo de la factura de gas de nuestro protagonista. Habitar el mundo del hombre exige que la satisfacción realice ciertos rodeos y los seres monstruosos desatienden este precepto. No se puede negociar con ellos. No entienden de alianzas, pactos, treguas o rendiciones. Todo en ellos pareciera exceder los marcos de cualquier acuerdo mínimo. Entran en el mundo de los hombres, pero apenas como delegados de lo otro, algo así como sus representantes. Este aparecer de los seres monstruosos en el mundo no podría ser de otra manera que en clave pulsional.

Los hay de todas las formas del exceso posible. Los monstruos que defecan no es fácil encontrarlos, pero que devoren, chupen, traguen, muerdan o miren los hay a patadas y en todas las literaturas. De *Cervero* a *Drácula*, desde *Escila* hasta *Alien*, no es otra cosa que la desmesura de la oralidad lo que se pone espantosamente en juego. Se trata de bocas, dientes, fauces, colmillos mucho más grandes, voraces y terribles de lo habitual. El temor que despiertan es más el de ser devorado (como un todo) que el de ser mordido (en partes). Con el destino pulsional de la vuelta sobre la propia persona, la meta de la pulsión encuentra más el todo que la parte.

Si la cultura consiste en las mediaciones simbólicas, nada más inmediato que la sangre para *Drácula*, el hígado de *Prometeo* para el Águila de *Zeus* o un barco repleto de sus tripulantes para *Caribdis*. Ni el hígado, ni el barco, ni la sangre se preparan siguiendo los pasos culinarios de alguna receta familiar. Se trata de una voracidad tal que no acepta dilaciones o procesos y, por lo tanto, está afuera de los términos de la cultura. Esta última exige renunciar a la inmediatez con la cosa y, si esa voracidad es aceptada en los lactantes, es sólo por una sencilla razón: todavía tienen tiempo para renunciadas.

Lo mismo puede afirmarse de los monstruos que miran. *Medusa*, que habita cerca del mundo de los muertos, o *Basilisco*, para citar alguno de los monstruos criollos, tenían una mirada tan penetrante que quien los miraba quedaba convertido en piedra. Horror, esta vez en términos escópicos, que el espanto no sólo puede aparecer en clave oral. La mirada bien puede ser un lugar para el exceso. Sin embargo, es indudable la preferencia monstruosa por la oralidad. Freud se encargó de explicarlo en su artículo sobre *La negación*.¹⁹ Los términos orales son el código más primitivo, en el sentido que distinguen un yo, resultado de la unión de los elementos placientes, de un mundo displaciente, escupido. Se traga o se escupe, qué se hace con la boca, es esa primera versión del yo y del mundo.

Es posible afirmar una pulsionalidad de los monstruos, solidaria de una monstruosidad de la pulsión. Desde aquí, la pulsión se emparenta con lo monstruoso por la cercanía con la muerte y la desmesura respecto del yo. El yo, con la pulsión, hace sencillamente lo que puede; esta última siempre es más poderosa.

Por otra parte, no todo es *Eros* en la experiencia humana, y no es otra cosa lo que nos advierte Freud en *El malestar en la cultura*. Toda pulsión implica ese irreductible "saldo tras el *Eros*" por lo cual no es posible amar a todo el mundo. El precio de habitar una escena en el mundo del hombre es el de haber puesto al monstruo en algún otro lugar. El recorrido

¹⁸ En este sentido, los cíclopes no podrían ser considerados monstruos propiamente dichos. Recordemos que viven en grupo, son solidarios y acuden cuando alguno de ellos se encuentra en aprietos, como en aquel famoso engaño de Odiseo. Homero, *Odisea*, Losada, Buenos Aires, 1975.

¹⁹ Sigmund Freud: "La negación", en *Obras Completas*, Amorrortu Editores, Tomo XXI, Buenos Aires, 1986.

freudiano por la agresión nos sugiere el límite que encuentra la cultura en las mediaciones simbólicas imaginarias. ¿Acaso no es el mismo límite que la tragedia nos presenta, pero esta vez en el seno mismo del mundo del hombre?

El prójimo es indudablemente una "conquista" del *Eros*, pero es también una excusa para la defusión de la pulsión de muerte. El semejante es al mismo tiempo alguien en quien pueden realizarse las más sutiles ligazones eróticas (el amor y las instituciones) y alguien en quien se realizan de la peor manera los peores designios. Por eso el "hombre es el lobo del hombre",²⁰ por eso, en nuestros términos, el hombre es el monstruo del hombre. Existe una hostilidad primaria y recíproca en los seres humanos, resistente a las coordenadas simbólicas (institucionales) de la cultura, un "saldo" del *Eros* que no puede avenirse a los acuerdos mínimos.

Este es el centro desde donde se irradia lo que ha dado en llamarse el pesimismo de Freud: la agresión es un rasgo indestructible de la naturaleza humana y lo seguirá al hombre vaya a donde vaya. No importa cuánto se esfuerce, cuánto perfeccione su técnica, ni cuánto mejoren sus instituciones o formas de gobierno (¡Nadie podría poner en duda que hay algunas preferibles a otras!).

Según Hesíodo, el *Eros* es el principio dinámico del devenir, el poder que mantiene cohesionado al mundo del hombre. Es quien lleva a los hombres a las pasiones, pero (casi no lo advertimos)... ¡también a las guerras! No pareciera ser casualidad que las naciones más "elaboradas" sean aquellas que la emprenden a los golpes con las otras. Y esta parece ser la paradoja: a mayor mediación y sutileza, mayor es la necesidad de destrucción. Este punto, en el cual el *Eros* y la muerte se cruzan, habrá de ser el lugar privilegiado para que sigan apareciendo seres monstruosos.

En aquella sempiterna y clásica agonal del *Eros* y la muerte, es Juan Filloy en su maravillosa *Caterva* quien nos recuerda que a la muerte es mejor llevarla bien puesta, como a los pantalones.

²⁰ Plauto: *Asinaria*, II, IV, 88.