

La silueta de Frankenstein

Por Gabriel Muro

Resumen: Este ensayo explora la mayor obra de referencia sobre la cuestión de lo monstruoso, esto es, el Frankenstein de Mary Shelley, libro que alberga dos figuras emblemáticas de la imaginación moderna: el científico loco y el monstruo que se rebela contra su creador. Estas figuras han resultado verdaderas prefiguraciones de realidades acaecidas con posterioridad a la publicación del libro. Pero, ¿qué es una figura? ¿Qué significa figuración y prefiguración? *Figura*, el gran artículo de Erich Auerbach que realza el carácter plástico de este antiguo concepto, nos orientará en la búsqueda de indicios, sin dejar de cuestionarnos: ¿un monstruo es una figura o el opuesto desfigurado de toda figuración? Para despejar esta nueva incógnita, exploramos las reflexiones de Philippe Lacoue-Labarthe en torno a los conceptos de mimesis y tipo, en sus múltiples entrelazamientos con los de forma y figura, revelando las cercanía ente la figura deforme del monstruo y la figura sacrificable del chivo expiatorio. En la siguiente parte de esta indagación, la cuestión de las figuraciones y las tipologías es puesta en relación con la cuestión de la plasticidad, figura del pensamiento desarrollada en los últimos años por Catherine Malabou, en un diálogo tenso con las neurociencias y la biología molecular. ¿Qué sucede en el presente con estas ficciones, figuraciones y conceptos, cuando la ingeniería genética, la inteligencia artificial y la cibernética producen, en los hechos, toda clase monstruos?

Palabras Clave: Frankenstein, figura, plasticidad.

*“Esos monstruos mismos están dentro de las reglas,
y son conformes a voluntades generales,
aunque no seamos capaces de discernir esta conformidad.”*

Leibniz, *Teodicea*

La escena es conocida: una noche de 1816 tuvo lugar la reunión de Lord Byron, su médico personal John William Polidori, el escritor Percy Bysshe Shelley, su compañera Mary Wollstonecraft Godwin (luego Mary Shelley) y la hermanastra de Mary, Claire Clairmont. La cita se produjo en la Villa Diodati, una mansión a orillas del lago de Ginebra que había sido alquilada por Lord Byron para pasar el verano. Pero la erupción del volcán Tambora en Indonesia llenó de ceniza los cielos del mundo, provocando un extraño fenómeno meteorológico conocido como “el año sin verano”, por el que Europa pasó el estío más frío del milenio. La lluvia persistente, la falta de luz solar, el frío inesperado, confinó en la mansión suiza a los cinco escritores ingleses. Para su entretenimiento leyeron historias alemanas de terror y Lord Byron propuso que cada uno de ellos componga, en tres días, una historia terrorífica que helara la sangre. Si al cabo de las tres jornadas Lord Byron y Percy Shelley apenas alcanzaron a escribir unos esbozos de relatos, Mary Shelley alumbrará a Frankenstein y Polidori a El Vampiro, antecedente de Drácula.

El verano sin sol trajo al mundo a los dos monstruos más emblemáticos de la modernidad, germinados por un *clima de época*. No solamente porque el mal tiempo suscitó el encierro de los escritores en la Villa Diodati. Estos relatos sintetizaban un miedo típico del siglo XVIII: el miedo a las pantallas de oscuridad que impiden la visibilidad de las cosas. La novela gótica del siglo XVIII había desarrollado todo un clima fantástico repleto de castillos en ruinas, conventos tenebrosos, criptas y mazmorras. Espacios oscuros a los que la Ilustración y la Revolución le declaraban la guerra por ser recintos donde se agazapaban los complots eclesiásticos, las epidemias, las supersticiones, los caprichos del monarca, los aristócratas en decadencia y todo lo asociado con el Antiguo Régimen. Como observó Foucault, estos lugares y personajes góticos eran algo así como la *contra-figura* imaginaria y fascinante de la transparencia que el mundo moderno estaba intentando establecer. Un mundo donde el resorte principal del poder sería la visibilidad generalizada no podía tolerar regiones de sombra. El panóptico de Bentham, con todo su ingenioso mecanismo de sometimiento por proyección de claridad, era el *doble invertido* del opaco castillo en ruinas proveniente de la

novela gótica.¹ Y sin embargo, estos espacios de sombra, trasladados al universo de la ficción, seguirán ejerciendo un gran influjo sobre la imaginación moderna.

Han corrido raudales de tinta desde la publicación, en 1818, de *Frankenstein o el moderno Prometeo*. La novela, correa de transmisión entre la literatura gótica del siglo XVIII y la ciencia ficción del siglo XX, fue interpretada de múltiples formas. Para algunos, el monstruo representa una metáfora del niño sin madre, tal como Mary Shelley perdió a su propia madre, la filósofa y escritora feminista Mary Wollstonecraft, poco después que la diera a luz. Para otros, representa a todos los desposeídos por el sistema capitalista. O bien, el Monstruo ha sido interpretado como encarnación de una tecnología salida de control y vuelta indomeñable. Todas estas interpretaciones siguen siendo sumamente pertinentes. Muestran que el libro Frankenstein es en sí mismo un muerto vivo, algo ni vivo ni muerto que sobrevivió a Mary Shelley y es reanimado o mantenido con vida por cada nuevo lector. Pero en este ensayo queremos proponer otras lecturas, sin dejar de recoger aquellas más transitadas. Otro clima de época motiva estas relecturas de Frankenstein: solo en años recientes, por obra de las ciencias genéticas, está comenzando a hacerse posible la existencia de verdaderos *modernos Prometeos*, capaces de crear vida en laboratorio. Pero antes de llegar a ello será necesario reponer la trama de la novela que *moldeó* un poderoso mito moderno.

* * *

El castillo novelesco de Frankenstein, su *artificio literario*, está estructurado a través de un juego de cajas chinas compuesto de tres narraciones. La primera contiene a las otras dos mediante unas cartas fechadas en el siglo XVIII que envía a su hermana en Londres un personaje llamado Robert Walton. Es un poeta frustrado que, hambriento de gloria, ha abandonado la literatura y capitanea un barco con destino al polo norte para recorrer tierras inexploradas y hacer algún gran hallazgo científico que nadie haya hecho antes. Mientras la embarcación navega por mares inhóspitos, los tripulantes avistan entre las inmensas llanuras polares un trineo arrastrado por perros y manejado por un ser de estatura gigantesca, pero al que rápidamente pierden de vista. Poco después, encuentran a un hombre dejándose morir sobre una plataforma de hielo, y lo suben a bordo. Luego de unos días al cuidado de la tripulación, el “extranjero” –así lo llama el narrador– entabla una relación de confianza con Walton, quien, en las misivas fechadas antes de estos encuentros, se lamentaba de no contar con un gran amigo. Entre temblores de fiebre y mientras se esfuerza por recuperarse, el moribundo, de nombre Víctor Frankenstein, decide contarle su historia a Walton, que a su vez la transcribe en las cartas que envía a su hermana.

¹ Michel Foucault, *El ojo del poder*, en Jeremías Bentham, *El Panóptico*, Ed. La Piqueta, Barcelona, 1980.

A partir de entonces, el motor narrativo se mueve hacia la autobiografía de Frankenstein, que comienza por el principio, es decir, narrando su genealogía familiar. Tal como la inspiración de Mary Shelley, Frankenstein proviene de Ginebra, y se crió en un entorno idílico. Fue el primogénito mimado de dos padres bondadosos: su padre Alphonse era funcionario público y descendiente de una distinguida familia ginebrina de jueces. Su madre Caroline provenía de una rica familia de comerciantes venidos a menos, cuyo padre era amigo de Alphonse. Al morir su padre, Caroline se encontró en la más profunda miseria. A pesar de la diferencia de edad, Alphonse se casó con ella, en parte por ser la hija desamparada de su amigo muerto, y en parte porque Alphonse ya estaba en edad madura y aún no se había casado. Además de tener a Víctor y dos varones más pequeños, la pareja adoptó a una niña, Elizabeth Lavenza, proveniente de una familia italiana indigente. Como Walton, Víctor tuvo una relación muy cercana con su hermanastra, que será su prometida. Ella le brindaba sosiego y una suerte de contrapeso vital. Mientras él crecía rodeado de libros y experimentaba una irresistible avidez de saber, la hermosa Elizabeth se contentaba con leer poesía y contemplar la magnífica apariencia de las cosas, en especial las majestuosas montañas de Suiza. Un contrapeso semejante, pero de tipo masculino, le proporcionaba su único amigo, Henry Clerval, cautivado por los aspectos activos y heroicos de la vida que Víctor desatendía por su preferencia *“hacia la metafísica, o, en su expresión más elevada, hacia los secretos físicos del mundo”*.²

Como si se tratase de un ejercicio de auto-análisis, Víctor hace el esfuerzo de recordar de dónde le provino la pasión desbordante por la filosofía natural que luego dominaría su destino. Recuerda que, a los trece años, durante un viaje familiar a las termas de Thonon, las inclemencias del tiempo obligaron a la familia a permanecer un día dentro del albergue (aquí parece volverse a evocar el origen mismo de la novela Frankenstein). En esa casa encontró un volumen de las obras del alquimista alemán Cornelius Agrippa. A medida que lo leía crecía su entusiasmo, y se acercó a su padre para hablarle sobre ello, a lo que Alphonse respondió: *“¡Ah! ¡Cornelius Agrippa! Mi querido Víctor, no pierdas el tiempo leyendo esta basura”*. Significativamente, Víctor relata que la respuesta de su padre acrecentó su interés por la alquimia, en lecturas febriles que luego siguieron con las *“fantasías salvajes”* de Paracelso y Alberto el Grande. Especula que, si su padre simplemente se hubiese limitado a explicarle que los principios de la alquimia fueron refutados por las concepciones modernas de la ciencia, hubiese abandonado esas lecturas para retornar a sus estudios escolares. ¿Víctor se abocó a la alquimia por una tendencia inconsciente a rivalizar con su padre? ¿O es que, en el momento presente de su recuerdo, busca un pretexto para responsabilizar al padre de su posterior derrotero? El conflicto afectivo se agudiza cuando, a sus diecisiete años, justo cuando estaba

² Mary Shelley, *Frankenstein*, pág. 39, Bruguera, Buenos Aires, 2016.

por abandonar por primera vez el seno familiar para estudiar en la universidad alemana de Ingolstadt, aconteció lo que llama la primera desgracia de su vida: su madre falleció de fiebre escarlatina, contagiada de Elizabeth mientras la cuidaba denodadamente.

A pesar de la pérdida repentina de su adorada madre, Alphonse y Elizabeth impulsan a Víctor a no abandonar el viaje de estudios. Apenas llegado a Ingolstadt, se entrevista con un profesor de filosofía natural al que le comenta sobre su interés por la alquimia. Pero tal como su padre, el docto señor Krempe le espeta que estudiar alquimia resulta una tontería. Tiempo malgastado en el aprendizaje de teorías decadentes, antiguas y superadas. Lo cual volverá a acicatear la pasión alquímica de Víctor. Por un lado, porque los profesores parecen presentarse como *imagos* de su padre. Pero también porque la atracción de Víctor por el *corpus bibliográfico* de los alquimistas reflejaba sus grandes ambiciones:

“yo había recorrido a los saltos las etapas del conocimiento y había intercambiado los descubrimientos de investigadores recientes por los sueños de alquimistas olvidados. Además, yo sentía cierto desprecio por las aplicaciones de la filosofía natural moderna. Era muy distinto cuando los maestros de la ciencia buscaban la inmortalidad y el poder; tales enfoques, si bien inútiles, tenían grandeza; pero ahora el panorama había cambiado. La ambición de los investigadores parecía limitarse a la aniquilación de las expectativas sobre las cuales se fundaba todo mi interés por la ciencia. Se me pedía que cambie quimeras de infinita grandeza por realidades de escaso valor.”

Poco tarda en llegar la palabra amable y comprensiva de otro profesor llamado Waldman, al que Víctor escucha en una conferencia. A diferencia del intolerante Krempe, Waldman realza la importancia de los antiguos tanto como de los modernos, exponiendo:

“los antiguos maestros de la ciencia prometían cosas imposibles, y no llevaban nada a cabo. Los científicos modernos prometen muy poco; saben que los metales no se pueden transmutar, y que el elixir de la vida es una ilusión, pero estos filósofos, cuyas manos parecen hechas solo para hurgar en la suciedad, y cuyos ojos parecen servir nada más que para escrutar con el microscopio o el crisol, de hecho, han realizado, milagros.”

Cuando Víctor le comenta acerca de su interés por la alquimia, Waldman, en lugar de rechazar su curiosidad, considera que los alquimistas contribuyeron al progreso del conocimiento, sosteniendo que *“el trabajo de los genios, por muy equivocados que estén, casi nunca falla en volverse una fuerte ventaja para la humanidad”*. Estas palabras vuelven a impactar con fuerza en la muy impresionable mente de Víctor. Lo convencen de abocarse al estudio de la ciencia moderna que había subestimado, sin dejar de seguir abrevando en los viejos alquimistas, como si buscara una síntesis entre paradigmas científicos disímiles y enfrentados.

Después de dos años en los que se destacó como alumno de química, Víctor confiesa que lo que comenzó a obsesionarlo fue *“la estructura del cuerpo humano”* y *“el principio de la*

vida". Con un pie en la universidad y otro en sus experimentos secretos, descubre que para conocer los principios de la vida hay que conocer los principios de la muerte. Luego de observar "la transformación de lo vivo en lo muerto y de lo muerto en lo vivo", luego de "pasar días y noches en osarios y bóvedas", Víctor dice haber descubierto el principio de la generación y la capacidad de infundir vida en la materia inerte. Descubrimiento arrebatador que lo decidió a emprender la ardua tarea de crear un ser humano. En un pasaje extraordinario, Mary Shelley sugiere que el deseo de Frankenstein consistía en erigirse en patriarca de una nueva estirpe de seres vivientes, así como resucitar a su madre:

"La vida y la muerte me parecían fronteras ideales, que yo debía atravesar primero, con el objeto de desparramar después un torrente de luz en nuestro tenebroso mundo. Una nueva especie me bendeciría como a su creador; muchos seres felices y maravillosos me deberían su existencia. Ningún padre podría reclamar tan completamente la gratitud de sus hijos como yo merecería la suya. En línea con estas reflexiones, pensé que, si podía infundir la vida a la materia inerte, quizá, con el tiempo (aunque ahora lo considero imposible), podría devolver la vida a aquellos cuerpos que, en apariencia, la muerte había entregado a la corrupción."

Dado que la pequeñez de los órganos suponía un obstáculo, Víctor decide crear una criatura de estatura gigantesca, de más de dos metros de altura. Para ello, instala un laboratorio en una habitación ubicada en lo alto de su casa y separada del resto por una escalera y una galería. A ese "taller de inmundada creación" lleva los restos mortales que encuentra hurgando en tumbas y mataderos. Ajeno a las delicias que afuera prodigaba un verano particularmente radiante, olvidándose del contacto con sus amigos y su familia, Víctor se entrega a su labor insalubre experimentando una mezcla de asco, nerviosidad y excitación.

Una fría noche de noviembre, a la una de la madrugada, Frankenstein coloca a su alrededor los instrumentos que le permiten "infundir un hálito de vida a la cosa inerte que yacía a mis pies". Con la luz de una vela casi consumida, observó que la cosa abrió sus ojos, respiró profundo y sacudió sus miembros. Víctor, estremecido, notó que, al despertar, la criatura, para la que había seleccionado rasgos hermosos, lucía horrible: ojos acuosos, labios negros y una piel amarillenta que apenas ocultaba sus arterias. Repugnado y traumatizado por su propia creación, Víctor huye de la habitación, abandona la casa luego de caer dormido y sufrir pesadillas, para despertarse al otro día frente a la iglesia de la ciudad. Al volver tembloroso a su casa, Víctor descubre que el monstruo ha escapado.

* * *

Más adelante volveremos a toparnos con la criatura sin nombre. Las versiones posteriores de Frankenstein, en especial las cinematográficas, confundieron el nombre del creador con el de su creación. En la novela, el ser creado por Víctor recibe muchos epítetos, como "engendro",

“criatura”, “monstruo”, “cadáver demoníaco”, “horrendo huésped” y “vampiro”, pero, como signo negativo del rechazo del que será víctima, y como si hubiese algo en él de innombrable, queda privado de nombre propio. No obstante, esta confusión de nombres, esta *inapropiada reapropiación* de los nombres propios traída por las adaptaciones posteriores de Frankenstein, acaso no sea fortuita. No solamente porque la criatura representa una suerte de doble monstruoso de Víctor, sino también porque si el objetivo de Víctor era crear una nueva estirpe de seres vivientes, el apellido que le hubiese correspondido, si se tratase de un *hijo reconocido*, hubiese sido el del *padre de la criatura*. Pero precisamente por tratarse de un *hijo no reconocido*, en la novela le niega su nombre. Cabe preguntarse, sin embargo, de dónde proviene el nombre *Frankenstein*, que también titula a la novela.

En una colina cerca de Darmstadt, en el sur del estado alemán de Hesse, se levanta el castillo de Frankenstein, palabra que significa *piedra de los francos*, en homenaje a esos pueblos germanos (en el antiguo alto alemán, *franko* significaba *hombre libre*). Fue construido en el año 1250 por un noble, Konrad II Reiz von Breuberg, que, una vez terminada la fortificación, adoptó su nombre como apellido. Posterior hogar de varias generaciones de barones Frankenstein, en el siglo XVII el castillo vio nacer a un teólogo luterano heterodoxo llamado Johann Konrad Dippel. Autor de tratados con el pseudónimo de Christianus Democritus, aficionado a las disputas religiosas tanto como a la vida de aventuras, sus incursiones en el hermetismo y la alquimia lo llevaron a ser culpado de herejía, cumpliendo una pena en prisión de siete años. Al salir, se mudó a Estrasburgo, pero mató a un hombre en un duelo y consiguió refugio en Berlín. Interesado en la disección y destilación de materia animal, obtuvo un aceite negro que llegó a ser conocido como “aceite de Dippel”, al que presentaba como remedio universal o *elixir vitae*, el prodigioso elixir de la vida buscado por los alquimistas, capaz de curar todo tipo de enfermedades, como una verdadera triaca, polifármaco o panacea. Pero el mayor hallazgo de Dippel se dio por accidente. Asociado al fabricante de tinturas Johann Jacob Diesbach, mientras intentaban mezclar su aceite con carbonato de potasio para producir tintes rojos, sintetizaron, de manera azarosa, una variante violácea del color azul, el luego célebre azul de Prusia.

Según una hipótesis muy extendida pero nunca comprobada, Mary Shelley pudo haberse inspirado en Dippel a la hora de crear a su doctor Frankenstein.³ Aunque Shelley no lo menciona en sus diarios, el hecho de que Dippel haya nacido en el castillo de Frankenstein aporta no poca evidencia. De hecho, en 1814, Mary hizo un viaje junto a Percy Shelley a través del río Rin, donde pudo haber escuchado los rumores acerca de los experimentos llevados a cabo por Dippel, como hurtar cadáveres humanos intentando transferir almas de

³ Ver al respecto: Radu R. Florescu, *In Search of Frankenstein: Exploring the Myths behind Mary Shelley's Monster*, Warner Books, Nueva York, 1975.

un cuerpo a otro. Posibilidad que Dippel evalúa en su tratado *Enfermedades y remedios de la vida de la carne*, donde menciona la idea de un embudo para transferir almas, y donde también comenta la posibilidad de utilizar su aceite, hecho de huesos y carne de animales hervidos, para preparar pociones capaces de exorcizar demonios. Además, ¿por qué elegir Suiza y Alemania como escenarios de una novela inglesa si no es para retratar algo de esos “tipos nacionales”, germanos o francos, relacionados con una oscura voluntad de conquistar el mundo, pero también con el desarrollo de la industria química?

Frankenstein significa *pedra de los francos*. Y Dippel, tanto como el doctor Frankenstein, van en busca de la *pedra filosofal*. Aquella sustancia capaz de transmutar los metales básicos en oro. O bien, lo muerto e inerte en vivo y animado. Para ello, deben internarse en lo pútrido, lo sucio y lo asqueroso. Deben lidiar con lo *inmundo*, es decir, con la negación del *mundo*, palabra proveniente del latín *mundus*, que significaba lo limpio, lo arreglado y lo adornado. Tal como la palabra griega *cosmos*, de la que *mundus* era traducción, mundo es aquello aderezado relacionado con la *cosmética*, y que luego llegará a denominar lo entero, lo por doquier, la totalidad de los entes como algo armónico, bello y bien arreglado. La palabra mundo connota la idea de orden, de sistema y de un todo organizado.⁴

Significativamente, Dippel se movía en el terreno de lo inmundo y putrefacto, pero a la vez producía cosméticos, pociones y tinturas, especialmente el azul de Prusia, color con el que se teñirán los uniformes del ejército prusiano y que llegará a viajar por todo el *mundo* (la famosa gran ola del grabador japonés Hokusai está pintada con ese color). Además, esta sustancia ha sido y es utilizada para todo tipo de tecnologías. En el siglo XVIII, el químico suizo Karl Wilhelm Scheele descubrió que si la mezclaba con ácido sulfúrico diluido podía producir un gas incoloro, soluble en agua y ácido. En alemán lo llamaron *Blausäure* (ácido azul), conocido simplemente como *cianuro*, palabra proveniente de *kyanos*, que en griego significa azul oscuro. Los nazis, apoyados en el conglomerado químico IG Farben, utilizaron el pesticida Zyklon B para la matanza en masa en los campos de concentración. El Zyklon B era, precisamente, un ácido prúsico, un cianuro, sustancia a la vez ingerida por los jefes nazis al verse derrotados. Pero la misma sustancia, por su capacidad de absorber metales peligrosos, puede utilizarse como antídoto para tratar casos de intoxicación con metales pesados, por lo que, en la actualidad, el azul de Prusia forma parte de la *Lista Modelo de Medicamentos Esenciales* de la Organización Mundial de la Salud.

⁴ Jacques Derrida, *La bestia y el soberano, volumen II*, pág. 31, Manantial, Bs.As., 2011. En este, su último seminario, Derrida lee el Robinson Crusoe de Daniel Defoe de un modo que encontramos sumamente adecuado a una posible lectura de Frankenstein, por las muchas semejanzas entre un acontecimiento literario europeo y otro. En los dos casos el nombre de la novela es homónimo al nombre del protagonista. En los dos casos se trata de una ficción de autobiografía a la vez que de un informe ficticio, de un diario de viaje, de una confesión y de un tratado de antropología.

Es que la historia de las tinturas está íntimamente ligada con la de los remedios y las sustancias venenosas, tal como el fabricante de colores puede *transfigurarse* en un fabricante de *armas monstruosas*:⁵ así como los nazis usaron los cadáveres cianurados en los campos como materia prima para producir mercancías en serie, el aceite de Dippel fue utilizado durante la campaña del desierto de la Segunda Guerra Mundial para envenenar el agua de los pozos y deshidratar al ejército enemigo. Tanto Dippel como Frankenstein encarnan las *figuras múltiples* del *phármakon*. Aquello constitutivamente inestable que debe ser manejado con delicadeza y nunca puede ser definido de manera unívoca. Una sustancia que es veneno y remedio al mismo tiempo, cuyos efectos dependen de la dosis administrada, y cuyo léxico es muy polisémico: *pharmakeus* era el hechicero que prepara pociones mágicas, pero también un pintor que trabaja con colores, ya que *phármakon* significaba asimismo tintura.

En el Fedro, Platón oponía el habla a la escritura argumentando que la escritura es un *phármakon*, un remedio aparente para curar el mal del olvido, que sin embargo envenena a los hombres, volviéndolos más olvidadizos al externalizar en un soporte externo lo que debería ser memorizado por el alma. El habla viva y presente, ligada al *logos* y a la posición del padre, tenía preminencia sobre la escritura y la pintura en tanto sistemas de representación derivados y miméticos que falsifican las verdades ideales. La escritura y la pintura son cosas muertas que simulan estar vivas o que maquillan de vida la muerte, mientras que el habla, la voz, manifiestan lo viviente como respiro, *pneuma*, hálito, soplo o *psyché*. Sin embargo, al hacer que Sócrates afirme que *la escritura que se escribe en el alma es el verdadero remedio contra la escritura que se escribe en memorias artificiales*, Platón mostraba, contra sí mismo, que la inestabilidad del *phármakon* no puede ser erradicada. Al recurrir al *phármakon* y la escritura para atacarlos, no hacía sino preservarlos.⁶

De hecho, el *phármakon* también se asociaba con la expulsión y el rechazo: en la Grecia arcaica se denominaba *phármakos* a los chivos expiatorios que, en los ritos de purificación, eran expulsados y hasta sacrificados para restablecer el orden interior a la comunidad. Precisamente, la víctima sacrificial de estos ritos catárticos era considerada nauseabunda y repugnante. Representaba todo lo que había de abyecto en la comunidad y que debía ser excretado para pacificarla. Por eso, también funcionaba como remedio y veneno a la vez: en tanto ser *inmundo*, representaba la violencia viciosa que amenaza internamente a la comunidad. Una vez expulsado o sacrificado, representaba lo que volvía a hacer de la comunidad un cosmos o una totalidad armónica. Y tanto Dippel, Frankenstein y su monstruo son figuras sacrificiales. Dippel será condenado por hereje y fustigado por brujo, así como el monstruo de Frankenstein será perseguido por resultar un ser *inmundo*, una mala totalidad

⁵ Asunto que hemos abordado en el ensayo *Toxicidades. Aproximación a una metáfora insistente*. Revista Espectros, N°6, 2019.

⁶ Ver: Jacques Derrida, *La farmacia de Platón*, Espiral, 1997.

hecha de restos mortuorios mal combinados, creado por una mezcla de científico y hechicero que equipara el principio de vida y el principio de muerte para alcanzar la inmortalidad.

No obstante, tanto Dippel como Frankenstein son figuras de transición. Así como oscilan entre la *episteme* antigua y la moderna, se ubican en una zona de frontera entre lo que podríamos llamar el *phármakon antiguo*, ligado a la hechicería, la violencia sacrificial y la sabiduría de las dosis, y el *phármakon moderno*, relacionado con el desarrollo de la farmacología, la toxicología y las industrias de la síntesis química.

* * *

Dippel no es el único antecesor en el que pudo haberse inspirado Mary Shelley. Recientemente, la investigadora estadounidense Julia Douthwaite llamó la atención sobre un autor francés anticlerical llamado François-Félix Nogaret, que en 1790 publicó la novela *Le miroir des événemens actuels, ou la belle au plus offrant: Histoire à deux visages* (El espejo de los acontecimientos actuales, o la belleza para el mejor postor: una historia con dos caras). Ambientada en Siracusa pero aludiendo a la nueva realidad traída por la Revolución francesa, la narración se abre con el retrato de una bella virgen de diecisiete años que propone dar su mano al artesano que sepa inventar la máquina más atractiva para el corazón de una mujer y la más ingeniosa para el progreso de la nación. Seis inventores se presentan al certamen, cada uno de los cuales simboliza una tendencia de la ciencia y la tecnología del momento. El quinto aspirante es presentado con el sonido compuesto *Wak-wik-vauk-on-son-frankenstein*, y poco después se lo llama simplemente *Frankenstein*, descrito como un apuesto hombre de conocimiento cuyos dones se comparan con los de Prometeo (su nombre inicial combina a Frankenstein con un sonido de graznido en referencia a un conocido autómatas con forma de pato creado por el ingeniero francés Jacques Vaucanson). La ofrenda de este concursante es un autómatas de bronce y tamaño natural, vestido de siciliano y sentado en una silla, sosteniendo una flauta en cada mano. La máquina parece disipar el límite entre lo animado y lo inanimado, provocando un efecto de siniestro. A primera vista, el flautista asusta a los espectadores, pero la hermosa música que toca crea intimidad y acerca a las personas. La joven que convoca al concurso termina eligiendo al sexto contendiente, que presenta un autómatas aún más espectacular, pero propone que su hermana se case con *Frankenstein*.⁷ Es posible que Mary Shelley, simpatizante de la revolución, haya leído esta novela, así como es probable que Nogaret se haya inspirado en Dippel para crear a su propio *Frankenstein*.

En la *Introducción a la crítica de la economía política*, Marx señala que, en el siglo XVIII, la sociedad burguesa ya caminaba a pasos agigantados hacia su madurez. Esa marcha iniciada

⁷ Julia V. Douthwaite y Daniel Richter, *The Frankenstein of the French Revolution: Nogaret's automaton tale of 1790*, *European Romantic Review*, 20:3, 381-411, 2009.

en el siglo XVI era la de la automatización de los procesos productivos, a la vez que la de un proceso ideológico por el que los individuos llegan a concebirse como algo aislado de la sociedad, asociados *a posteriori* como por obra de una unión automática y providencial, cada cual en procura de sus intereses privados, justo en la época donde las relaciones sociales más se habían extendido (Marx, refutando toda *robinsonada*, afirmará que así como el hombre es un animal social, también es *un animal que solo puede aislarse e individualizarse en sociedad*).⁸ Durante ese siglo, Francia vivió una época de oro en la ingeniería de autómatas, que pululaban en los teatros y ferias de París como espectáculos familiares, educativos y edificantes. Grandes maestros artesanos crearon autómatas notables, como el pato mecánico de Vaucanson, la pianista del relojero suizo Pierre Jaquet-Droz y las cabezas parlantes de Abbé Mical (dos cabezas que movían los labios y emitían loas pre-grabadas al rey).⁹ Pero si bien los autómatas del siglo XVIII consumaban la visión cartesiana del animal-máquina, a mediados de ese siglo, las ciencias biológicas comenzaron a cuestionar el mecanicismo, promoviendo un nuevo paradigma vitalista. Tanto Condillac, Buffon y Rousseau se esforzaban en mostrar que el hombre no es un ser programado, sino animado por una fuerza vital misteriosa e incluso espiritual, irreductible a las leyes de la física mecánica. Y sin embargo, el modo en que las ciencias de la época lograban realmente explicar las funciones de lo viviente aún tenía mucho de mecanicista, coincidiendo con los propósitos de los grandes constructores de autómatas, que construían estos artefactos a la manera de modelos explicativos para funciones fisiológicas como la respiración, la digestión y la circulación de la sangre. De este modo, volvían a mostrar el parentesco entre el cuerpo viviente y la máquina, siendo las máquinas, a diferencia de los utensilios, siempre autómatas, es decir, engranajes que funcionan solos y giran sobre sí en un movimiento de auto-afectación, tal como las *robinsonadas* de la ideología burguesa se representaban al individuo.

Políticamente, la figura del autómata también simboliza aquello diseñado para servir a un amo. De hecho, esta asociación era habitual entre los revolucionarios franceses, acusando a los que se oponían a la causa revolucionaria de ser dóciles autómatas al servicio del clero y la nobleza.¹⁰ Pero ahí donde el autómata creado por el *Frankenstein* de Nogatet actuaba a las órdenes de un inventor seductor y modesto, la criatura creada por el Frankenstein de Shelley adquiere voluntad propia, rebelándose contra un creador adolescente, solitario y ambicioso. Como observa Julia Douthwaite, habían pasado casi treinta años entre las dos novelas y la revolución se había transformado en terror, guerras continentales y restauración monárquica. Shelley parece preguntarse: ¿qué salió mal con el proyecto revolucionario de *regeneración del hombre*? ¿Cómo es que los oprimidos se convirtieron en opresores? Incluso, puede trazarse un

⁸ Karl Marx, *Introducción general a la crítica de la economía política*, pág. 34, Siglo XXI, México, 1989.

⁹ Ver al respecto: Gabriel Muro, *Las memorias del autómata*, Espectros, N°3, 2017.

¹⁰ Ver: Julia V. Douthwaite y Daniel Richter, *The Frankenstein of the French Revolution*.

paralelo entre el devenir de la Revolución francesa y el arco de la novela, donde Víctor describe su plácida niñez y su posterior caída en desgracia. Del mismo modo que en la novela se oponen dos nacimientos o dos génesis: el origen idílico de Víctor y el inmundo de la criatura, que a su vez atravesará un primero momento idílico al espiar a la familia de exiliados franceses de los que se esconde, para después ser rechazado por ellos cuando decide mostrarse (la *segunda génesis* de Frankenstein también es una génesis en el sentido bíblico de expulsión del paraíso: no casualmente, uno de los libros que lee el monstruo es el *Paradise Lost* de Milton). Debajo o detrás de la violencia, y acaso desatándola, se puede percibir la sombra de los paraísos e ideales perdidos.¹¹

* * *

¿Qué es entonces lo que (re)anima al monstruo? Shelley parece explicarlo en términos más vitalistas que mecanicistas. Una chispa dota de energía y fuerza de voluntad a la materia inerte, autonomizando la consciencia de la criatura, diferenciándola de los serviles autómatas del siglo XVIII. Aunque Shelley nunca lo hace explícito (con habilidad literaria hace que Víctor evite transmitirle a Walton el secreto que solo él halló, aduciendo que quiere preservar a otros de cometer su mismo error), la chispa, antes que una luz del alma, parece ser una especie de electricidad galvánica. Como ha sido señalado muchas veces, la obra de Shelley tiene mucho de compendio acerca de las discusiones científicas de su época, algunas de las cuales se exponían en atroces exhibiciones científicas, como las *demonstraciones galvánicas* a las que Mary pudo haber asistido.

A fines del siglo XVIII, el médico italiano Luigi Galvani hizo un célebre experimento donde mostraba que, aplicando corriente eléctrica sobre la médula espinal de una rana muerta, se producían contracciones musculares y movimiento de las extremidades. En su obra *De viribus electricitatis in motu musculari. Commentarius*, Galvani identificó esos movimientos con lo que llamó “electricidad animal”, el *élan vital* que animaría a los seres vivos al entrar en contacto con un hipotético líquido corporal activado cuando es estimulado por una descarga eléctrica. Su teoría, conocida como *galvanismo*, alimentó la esperanza de curar enfermedades mentales, trastornos nerviosos y hasta la muerte misma. Discípulos de Galvani como su sobrino Giovanni Aldini giraban por las universidades europeas mostrando el parentesco entre electricidad y vida aplicando los experimentos del maestro ya no solo sobre animales muertos, sino sobre los cadáveres de reos recientemente ajusticiados. En 1803, Aldini efectuó su tétrico espectáculo en el Real Colegio de Cirujanos de Londres utilizando los despojos de un criminal llamado George Foster, que había sido colgado una hora antes, acusado del asesinato de su mujer y su hijo. Aldini colocó una pila voltaica sobre la cara del cadáver, cuyos

¹¹ *Ibid.*

músculos se contrajeron dibujando muecas terribles. Luego, fue bajando la pila hacia el pecho, produciendo movimientos como de respiración y hasta levantando el puño. Finalmente, en un clímax necrófilo, introdujo la pila en su recto, haciendo que sus piernas patalearan y su espalda se arqueara. Los resultados del espectáculo anatómico dejaron una audiencia atónita, y hasta hubo quienes se mostraron preocupados por el imperio de la ley, creyendo que, de este modo, ya no tendría sentido ejecutar a los criminales, porque podrían ser revividos rápidamente¹² (muchos años después, y para tranquilidad de los defensores de la pena capital, un empleado de Edison inventaría la silla eléctrica como tecnología *galvánica*, pero aplicada a administrar la muerte). Gracias a los experimentos de Galvani llegó a comprenderse que el sistema nervioso es un gran transmisor de impulsos eléctricos producidos por el cerebro, conducidos por los nervios y almacenados en los músculos. De hecho, otra de las fuentes a las que puede aludir el nombre Frankenstein es el de Benjamin Franklin, apellido que también contiene, como un *reservorio eléctrico*, una alusión a los francos y a los “hombres libres”. Célebre por sus inventos y experimentos eléctricos, Franklin fue llamado por Kant, precisamente, *el moderno Prometeo*.

En la misma época en que tenían lugar estos experimentos electrizantes, donde la vida aparecía como una *carga vital* que precisa descargarse y recargarse, surgía en Inglaterra la “Sociedad para la recuperación de personas aparentemente ahogadas”, luego conocida como *Royal Humane Society*. Esta asociación humanitaria buscaba resucitar a las personas que habían caído en ríos o canales y se ahogaban por no saber nadar, aplicando nuevos métodos como la respiración artificial y unos enemas hechos con humo de tabaco. Su objetivo era divulgar las técnicas de reanimación entre la población, y pagaba por los intentos de salvar vidas, incluso las de aquéllos que intentaban suicidarse arrojándose al agua. Como Mary Wollstonecraft, la madre de Mary Shelley, que tuvo un intento de suicidio y fue rescatada por miembros de esta Sociedad, verdadera precursora de los cuerpos de ambulancias, de las capacitaciones en primeros auxilios y de la Cruz Roja. Pero tal como con las exhibiciones de los galvanistas, los relatos de aparentes retornos a la vida de entre los ahogados alimentaron en el público la sensación de nunca poder estar seguro acerca de si una persona está realmente muerta, acrecentando los temores a ser enterrado vivo.

El médico que sacó mayores consecuencias clínicas y teóricas de todas estas experiencias fue el francés Xavier Bichat. Buena parte de su breve e intensa vida transcurrió durante la revolución, y la guillotina le proporcionó altas cantidades de cadáveres que abrió e interrogó. Según el peculiar giro “mortalista” que Bichat le imprimió al vitalismo, no solo la vida es una potencia, sino también la muerte. Por eso, en sus *Recherches*, cuando define que

¹² José Ramón Alonso, *La chispa de la vida: De la resucitación a la electroterapia*, Neurociencia (blog de José Ramón Alonso), 07/04/2011.

“la vida es el conjunto de las funciones que resisten a la muerte”, indica que vida y muerte entablan un conflicto sin tregua (un auténtico conflicto mortal o una lucha a muerte de la vida contra la muerte). El llamado de Bichat a los médicos a *abrid algunos cadáveres* refería a que, para conocer la verdad de la vida, la ciencia debe introducirse en los cuerpos muertos, disipando la oscuridad que oculta la sede del mal, y que la sola observación exterior, no autopsica, es incapaz de descubrir. Como mostró Foucault, la muerte aparecía así como una luz que iluminaba la noche oscura de la vida, pero haciendo que la muerte tenga predominio lógico y epistemológico sobre la vida.¹³ Predominio ejercido desde el exterior, por las fuerzas ambientales de muerte que amenazan la continuidad de la vida. Pero también un predominio ejercido desde el propio cuerpo, donde la posibilidad de la muerte está instalada desde el nacimiento, creciendo poco a poco junto a la vida y royéndola.

Como ha resaltado Roberto Esposito, es en este marco que se integra la noción de “muerte aparente”.¹⁴ La explicación de Bichat a los extraños retornos de la vida cuando se cree que ha triunfado la muerte consistirá en postular que, así como hay dos muertes, una aparente y otra absoluta, también hay dos vidas. Una orgánica o vegetativa, a la que le corresponden funciones como la digestión, la respiración y la circulación de la sangre, y una vida animal, que dirige las actividades sensorio-motoras referidas a las relaciones con el exterior. La primera vida está cerrada al ambiente y opera replegada en sí misma. La segunda está abierta y orientada al afuera, modificando y modificada por el ambiente. Pero así como las fuerzas de muerte prevalecen sobre las fuerzas vitales, la vida orgánica, para Bichat, prevalece sobre la animal, ya que continúa en momentos donde la vida animal está inactiva, como el sueño, el desmayo, la vida intrauterina e incluso en la muerte, cuando crecen uñas y cabellos después del primer fallecimiento. O como en los casos atendidos por la *Royal Humane Society*, cuando una persona cae a un río, se asfixia, y sin embargo puede ser auxiliada porque está *aparentemente ahogada*. Por supuesto, el paradigma de la sobrevivencia de la vida vegetativa será lo que luego se llamará estado de coma, complicando la relación entre cuerpo en movimiento y *psyché*.

Según Esposito, este desdoblamiento o duplicación de la vida y la muerte tuvo consecuencias decisivas en todos los ámbitos de la modernidad, y no solo en la fisiología. La tesis rompe con la idea de un sujeto unitario dotado de una intencionalidad consciente capaz de trascender sus determinaciones biológicas. La vida humana, vista de este modo (vista y diseccionada como en una autopsia), jamás puede romper el vínculo con el estado de naturaleza. Ya no puede concebirse una persona o una subjetividad unitaria y soberana de sí, no desgarrada por fuerzas extrañas como instintos, emociones o deseos:

¹³ Michel Foucault, *Nacimiento de la clínica*, pág. 205, Siglo XXI editores, Argentina, 2004.

¹⁴ Roberto Esposito, *Tercera persona. Política de la vida y filosofía de lo impersonal*, pág. 36, Amorrortu, Buenos Aires, 2009.

*“Desde ese momento ya no será función de la política -a estas alturas, inevitablemente biopolítica- definir la relación entre los hombres, sino individualizar el punto preciso donde se sitúa la frontera entre el hombre y aquello que, dentro del hombre mismo, es distinto del hombre”.*¹⁵

No se trata de probar con certeza si Mary Shelley, al ficcionar la autobiografía de Frankenstein, tuvo en cuenta deliberadamente todos estos experimentos, obras literarias, hipótesis y espectáculos médicos, cuyo asunto en común parece ser complicar o ir más allá de la oposición simple entre vida y muerte, o entre lo vital y lo mecánico. Estas referencias históricas están allí de manera no del todo consciente, pero tampoco del todo inconsciente. Muestran la influencia estructural de un *clima de época* sobre la escritura de una novela que, más que reunir informaciones sobre novedades científicas, *configurará* con ellas una poderosa *figura moderna*.



La figura de Mary Shelley esculpida por Camillo Pistrucci (1843)

¹⁵ *Ibíd.*, pág. 41.

* * *

Mientras Víctor deambula por los glaciares alpinos en busca de una soledad consolatoria, atormentado de culpa por el reciente asesinato de su pequeño hermano William y la ejecución de Justine, la criada de la familia injustamente culpada del crimen, tiene lugar la primera reaparición del monstruo. En medio de un paisaje sublime, gélido y deshabitado, Víctor lo ve avanzar desde la lejanía y con velocidad sobrehumana. Primero lo observa con repugnancia y lo maldice, amenazándolo con quitarle la vida. Pero el monstruo, mucho más fuerte y rápido que su creador, se rehúsa a luchar y le exige que lo escuche. Se declara dócil y sumiso para con él, solo con la condición de que cumpla con sus deberes de creador. El monstruo quiere narrarle su historia. Contarle qué fue de él desde que escapó del laboratorio durante la noche de su despertar, para que Víctor le otorgue lo que cree le adeuda. A diferencia de las versiones cinematográficas, donde apenas balbucea unas toscas palabras y se lo caracteriza como un bruto o como un bárbaro, el monstruo de Mary Shelley es una criatura sensible, tierna, sutil y elocuente, que interpela a Víctor como en clave rousseauiana:

“Debía ser tu Adán, pero soy más bien el ángel caído al que niegas toda dicha. Dondequiera que mire veo felicidad de la cual solo yo estoy irrevocablemente excluido. Yo era bueno y cariñoso; el sufrimiento me ha envilecido. Concédeme la felicidad, y volveré a ser virtuoso”.

Como puede leerse en el reclamo del monstruo, hay una situación de desequilibrio que debe ser reparada, estableciendo una *homeostasis* que impida la *stásis*, la guerra civil o la guerra familiar entre los dos. Haciendo oídos sordos, Víctor le exige que se aparte, declarándolo su enemigo por saberlo culpable del crimen de su hermano. Pero el monstruo, que ha hecho de los glaciares su morada para escapar de la vista de los hombres, no cede a las órdenes de su creador. Cuenta que aquellos humanos que lo vieron lo aborrecen y también lo declaran su enemigo, haciendo que el monstruo responda con la misma moneda. No por odio y repugnancia, como ellos, sino por mimesis, por un sentido mimético de la reciprocidad, como respuesta lógica a las declaraciones de enemistad que recibe (pero, ¿qué clase de enemigo es el monstruo? ¿Un enemigo público o privado? ¿Exterior o interior? ¿Un enemigo de la humanidad? ¿O un paria fuera de la ley que no cuaja en ningún canon de la enemistad? En cualquier caso, el ser *in-mundo* acecha Ginebra, ciudad que se convertirá en la sede de numerosas instituciones dedicadas a la *concordia mundial*). A no ser que obtenga su derecho legítimo a hablar en defensa propia (derecho que le cabe hasta al más malvado de los hombres, según argumenta), amenaza con destruir no solo a toda la familia de Víctor, sino a millares de personas más. Una mezcla de curiosidad, compasión y sentido de la obligación del creador

hacia su creación deciden a Víctor acompañar al monstruo a una choza desocupada en las montañas, donde la criatura prende un fuego y cuenta su historia.

A partir de ese momento, desde el capítulo once, el motor narrativo vuelve a trasladarse de persona. El artificio literario de las comillas permite pasar a la autobiografía de un ser doblemente artificial (a la vez un artificio literario y un ser creado artificialmente), como si fuese un acto de habla transmitido por Víctor a Walton, encargado de transcribir los dos relatos, el del creador y el de la criatura, cada cual justificándose a la manera de un juicio oral transcrito por un taquígrafo judicial.

Al apenas escapar del laboratorio, el monstruo recuerda sus primeros días de vida como si se tratase de un recién nacido que es pura sensación. Expuesto a la intemperie de un bosque invernal, solo percibía olores, sonidos, luces y oscuridad, sin distinguir claramente un sentido del otro. Pero a medida que pasaban los días, las ideas y las sensaciones se hacían más claras y distintas, discerniendo que un insecto no es lo mismo que un tallo de hierba, y que el canto del gorrión es distinto al del mirlo. Luego, cuando encuentra una fogata dejada prendida por algún vagabundo, la criatura descubre el fuego. Observando y haciendo diversas pruebas, descubre que el fuego sirve para calentar del frío, para iluminar la noche y para cocinar los alimentos que recoge, alimentos que pertenecen a una dieta vegetariana. Al seguir caminando en busca de un fuego ya encendido porque aún no había aprendido a prenderlo, llega por accidente a una aldea. Pero apenas pone un pie en ella, los niños gritan, las mujeres se desmayan y los hombres lo atacan para espantarlo. Magullado por las piedras que le arrojan, el monstruo escapa hacia el campo y se refugia atemorizado en un cobertizo vacío adosado a una casa. Tras su reciente experiencia no se atreve a entrar en ella y se queda escondido en el cobertizo, aliviado por haber encontrado un refugio en el que protegerse de las inclemencias del clima y la crueldad del hombre.

Allí refugiado, el monstruo duerme durante el día y por la noche sale a buscar su alimento a base de raíces, nueces y bayas. Hasta que descubre a los habitantes de la casa: un anciano ciego de apellido De Lacy, su hijo Félix y su hija Agatha. Al observarlos por una fisura en la pared de su escondite, el monstruo encuentra un acceso a la cultura humana, dando curso a una acelerada antropogénesis. En primer lugar, escucha al anciano tocar una guitarra, provocando una sensación sobrecogedora en el cuerpo del monstruo. Una desconocida mezcla de dolor y de gozo, más compleja que las sensaciones fisiológicas de frío, calor, hambre o saciedad. Con ello, descubre también los modales cariñosos de esas gentes laboriosas y solidarias que disfrutaban de su mutua compañía, muy distintos a los golpes que había recibido de los aldeanos. Esta diferencia de comportamiento lo decide a mantenerse escondido hasta entender mejor las razones que motivan los actos de los humanos.

El siguiente descubrimiento consiste en que los seres que observa se comunican a través de sonidos articulados que salen de sus bocas y dibujan sentimientos en sus rostros.

Poco a poco, el monstruo va entendiendo el significado de esos sonidos, asociándolos con los objetos cotidianos que señala la familia, como *leche, fuego, pan y leña*. Pero el monstruo no accede al lenguaje solamente a través de la oralidad, sino que también comprende la escritura y la *tipografía*. Algunas noches observa que el hijo le lee un libro al padre ciego, advirtiéndole que hallaba en el papel los signos que pronunciaba. Poco antes, el monstruo había aprendido a reflejarse en el agua del estanque. Así entendió que su espantoso rostro era muy diferente al de los miembros de la familia, y que era su aspecto o su imagen lo que horrorizaba a los hombres. Su juiciosa conclusión fue que si quería dirigirse a ellos haciéndolos olvidar su apariencia, primero debía aprender su lenguaje y dominar el arte de la expresión.

A medida que pasan los meses y las estaciones, el cerebro del monstruo se va haciendo más activo, queriendo descubrir porqué los De Lacy tenían siempre una expresión de desdicha, a pesar de la vida tranquila que llevaban. Pronto, aparecerá en escena una muchacha árabe de nombre Safie. Con su llegada, que alegra a la familia, el monstruo descubrirá que sus protectores son nobles franceses que han sido desterrados. La muchacha árabe es la hija de un mercader turco que, viviendo en París, traicionó a Félix cuando éste lo ayudó a escapar de una persecución del gobierno, pero luego rechazó que se case con la hija que tuvo con una mujer árabe cristiana capturada por los turcos. Lejos de aceptar su rol en el harén, la mujer cristiana exhortaba a su hija Safie a aspirar a una libertad intelectual prohibida entre las mujeres mahometanas. Safie entonces había escapado de su tiránico padre para reunirse con su amado cristiano. Pero dado que sabía poco francés, Félix le enseña el idioma, ocasión que el monstruo aprovecha para alfabetizarse y mejorar su vocabulario. El libro que Félix usa para instruir a Safie es *Ruinas o meditación sobre la revolución de los imperios*, del Conde de Volnay. Esta obra le da al monstruo un conocimiento básico de la historia de las civilizaciones y de la geografía del mundo. También de los extraños sistemas que conforman las sociedades humanas: del reparto desigual de las riquezas, de la existencia del linaje, así como de la necesidad de las leyes:

“Durante mucho tiempo no podía comprender cómo un hombre podía asesinar a sus semejantes, ni entendía siquiera la necesidad de leyes o gobiernos; pero cuando supe más detalles sobre crímenes y maldades, dejé de asombrarme, y sentí vergüenza y disgusto”.

El monstruo aprende que lo más valioso para los hombres es *“el rancio abolengo acompañado de riquezas”*, que aquel que carece de una de estas dos cualidades puede ser respetado, y que aquel que carece de ambas es considerado un vagabundo o un esclavo destinado a servir a unos pocos elegidos. Observando a los demás, el monstruo llega a auto-observarse. A reflejarse ya no en el agua del estanque, sino en la escala de valores de los hombres, descubriéndose como un ser que, a pesar de ser más ágil, más fuerte y necesitado

de una dieta más limitada que los humanos, desconocía todo sobre su nacimiento, sin familia, sin dinero, sin amigos, sin propiedades y, para colmo, con un aspecto deforme y repulsivo. Su conciencia de sí adviene a través de la observación de los otros, por lo que *él tampoco puede aislarse sino en sociedad*. Pero todos estos aprendizajes no se producen como si se tratase de una mera absorción de información por parte de una inteligencia artificial. El monstruo se retuerce de infelicidad a medida que amplía su conciencia. Se diferencia de toda máquina en tanto tiene el poder de sufrir, es decir, el poder de no-poder, el poder de ser afectado pasivamente y sentir compasión.¹⁶ Tanta es la congoja infligida por su conciencia de bastardo que, queriendo desterrar de sí todo pensamiento y todo afecto, llega a otro pensamiento y a otro afecto, aprendiendo que, una vez que se adquiere un saber, este toma posesión de la mente, y que solo hay una manera de olvidar lo aprendido e imponerse al dolor: la muerte, “estado que me asustaba aunque aún no lo entendía”.

La palabra *monstruo* significa mostrarse a sí mismo. Es algo que da miedo y hace alucinar porque ninguna anticipación preparó para identificar una *figura* que se muestra repentinamente. Y sin embargo, durante su aprendizaje encubierto (y Frankenstein bien puede leerse como una novela de formación o *bildungsroman*, pero también como una *novela de deformación*), no es el monstruo el que se muestra, sino la familia de abuelo venida a menos, que, sin saberlo y como en una *escena originaria*, muestra al monstruo los principios elementales de la vida en sociedad, tanto en su horror como en su belleza. Es el monstruo el que, sorprendido y hasta shockeado por lo que se manifiesta ante sus ojos, se asusta por lo que descubre y nunca podría haber anticipado. El *mundo* de los hombres al que este *inmundo* “ser en el mundo” ha sido arrojado se le muestra como algo no libre de inmundicia.

Esta mostración del mundo se acrecienta cuando el monstruo hace su gran hallazgo bibliográfico. Durante una de sus salidas nocturnas al bosque, encuentra una bolsa de cuero con ropa y libros. Los tres libros que encuentra en la bolsa, escritos en la lengua que había adquirido de sus vecinos, eran *Las desventuras del joven Werther*, de Goethe, *El paraíso perdido*, de Milton, y un volumen de *Vidas paralelas*, de Plutarco. Esos tres libros produjeron en él una mezcla de éxtasis y depresión, ya que en el curso de sus lecturas iba realizando comparaciones entre los personajes que leía y su propia situación sentimental. De Werther aprende lo que es la tristeza y el abatimiento. Plutarco le enseñó a elevar la vista de sus preocupaciones personales, admirando a los héroes de la antigüedad, especialmente a los

¹⁶ Esta es la gran diferencia entre Bentham y la tradición filosófica respecto a la cuestión del animal. La metafísica siempre ha definido a los animales por lo que no pueden (no pueden hablar, mentir, reír, morir, etc.), al punto tal que Descartes llegó a equiparar a los animales con las máquinas. Bentham, para quien el dolor y el placer eran los dos señores al mando de los seres vivientes, en cambio, observó que los animales tienen lo que cuenta: el poder de sufrir, lo que posibilita que la relación entre humanos y animales se funde en la compasión y la impotencia, y no en el poder. Ver al respecto: Jacques Derrida, *La bestia y el soberano*, vol. II, pág. 300.

estadistas pacíficos (sus preferidos son Numa, Solón y Licurgo), así como el verdadero alcance de las palabras virtud y vicio, que hasta entonces solo había asociado al placer y al dolor. Pero el libro de Milton es el que más profundamente lo impacta. Con Adán comparte el haber sido creado solo, sin relación con otro ser humano, pero lo separan dos abismos: el descubrir que, mientras Adán estaba protegido por su creador, él se encontraba desamparado; y el que Dios había hecho a Adán a su imagen y semejanza, mientras que el monstruo descubre que su aspecto es una abominable imitación de la de su creador, “*más desagradable aún gracias a esta semejanza*”, agrega. Por eso, con quien más se identifica es con Satanás. Tal como al ángel caído de *Paradise Lost*, la dicha de sus protectores le despertaba a menudo amargos sentimientos de envidia. Pero Satanás al menos tenía compañeros diabólicos que lo seguían y admiraban, mientras que el monstruo era despreciado por todos. Para peor, ninguna Eva calmaba sus penas ni compartía sus pensamientos.

En una verdadera puesta en abismo, el personaje de una ficción que se volverá emblemática se identifica con otros emblemas de la literatura pasada. El monstruo icónico lee ficticiamente a clásicos literarios reales con los que construye su imagen de sí. Pero al reflejarse en personajes literarios o míticos, su propia imagen le resulta aún más dolorosa, ya que ninguno de ellos, ni siquiera Lucifer, reúne tantas desgracias como él. Por eso, por su sensación de excepcionalidad trágica y exasperante, decide por fin mostrarse ante sus vecinos. Con astucia, resuelve entrar en la casa cuando el anciano ciego está solo y atemperar, por medio de la palabra, el impacto que podría producirle su apariencia a la familia.

Al entrar, la criatura se presenta como un forastero perseguido que pide hospitalidad, a lo que el anciano ciego contesta con benevolencia, respondiéndole que ellos también son exiliados. Sin embargo, cuando el monstruo se arrodilla conmovido ante el anciano, los jóvenes entran a la casa y se horrorizan ante su presencia. Félix arremete contra él y la criatura huye desesperada. En su huida por los bosques da rienda suelta a su dolor emitiendo unos aullidos espantosos, preso de una necesidad de sembrar el caos y declarar una guerra sin fin contra la especie humana. Pero después recapacita y piensa que actuó de manera precipitada. Piensa que debería haberse ganado la confianza del anciano de a poco, y no haberse hecho presente de golpe. Al otro día vuelve con la esperanza de enmendar su impaciencia, pero descubre que la familia ha abandonado la casa, provocando que sus sentimientos de venganza renazcan, haciendo arder la casa en llamas. Al volver a huir, se percata que no tiene adónde ir, excepto al encuentro de su creador. Como en el bolsillo del saco que había tomado al escapar del laboratorio había un diario de Víctor escrito durante el proceso de su creación, sabe que debe buscarlo en Ginebra.

Es entonces, después de un largo y tortuoso viaje a pie, que, creyendo poder volverlo su compañero, se acerca al hermano pequeño de Víctor, que ha salido a dar un paseo por el bosque al cuidado de la criada de la familia Frankenstein. El niño se asusta, pretende escapar

y el monstruo ofendido lo ahorca, sintiendo por primera vez el placer de tener el poder para sembrar la desolación y vengarse de su creador enemigo. Aquí se pone de manifiesto que el monstruo es un ser compasivo, pero también un ser *bestial*. Posee una enorme fuerza física que, junto a su apariencia deforme, constituye la causa del temor que causa en los demás. Por un lado, tiene el poder de sufrir y compadecer. Por el otro, tiene un gran poder físico. Esto es lo *unheimlich* del monstruo: busca hospitalidad y amor familiar pero exhibe una fuerza terrible que no puede controlar, y que arrasa con las familias en las que busca cobijo (en este sentido, no es coincidencia que todas las familias que aparecen en la novela terminen siendo familias destrozadas).

Al terminar su relato, la criatura le dice a Víctor que en los Alpes, pasados sus ataques de cólera, comenzó a ser consumido por una pasión que sólo su creador puede satisfacer. Viéndose rechazado por la familia De Lacy, la criatura comprendió que debía ensamblar una familia alternativa y hacerse de un hogar propio. Le pide entonces a Frankenstein que cumpla con su deuda: debe crearle una compañera tan deforme como él, pero con la cual pueda intercambiar el afecto que necesita para llevar una existencia si no feliz, al menos inofensiva. El monstruo advierte que Víctor lo escucha y continúa su súplica:

“Si accedes ni tú ni ningún otro ser humano nos volverá a ver. Me iré a las enormes llanuras de Sudamérica. Mi alimento no es el mismo que el del hombre; yo no destruyo el cordero o el cabrito para saciar mi hambre; las bayas y las bellotas son suficiente alimento para mí. Mi compañera será idéntica a mí y sabrá contentarse con mi misma suerte. Hojas secas serán nuestro lecho; el sol brillará para nosotros igual que para los demás mortales, y madurará nuestros alimentos. La escena que te describo es tranquila y humana y debes admitir que, si te niegas, mostrarías una deliberada crueldad y tiranía.”

El monstruo, como lo harán tras la Segunda Guerra Mundial otros tantos *monstruos europeos*, promete refugiarse en Sudamérica y mantener una dieta vegetariana¹⁷ (aunque en la versión original no se trata de las llanuras sudamericanas, en cuyo caso bien podría tratarse de la pampa argentina, sino que dice: *I will go to the vast wilds of South America*, es decir: *iré a las vastas tierras salvajes de América del Sur*, dejando en la indefinición una geografía más específica). No obstante, además de los criminales alemanes, este preanuncio o *prefiguración* del refugio europeo en Sudamérica bien podría relacionarse con aquellas masas de oprimidos que, o bien por razones político-económicas, o bien por razones raciales, serán expulsadas de Europa desde mediados del siglo XIX en adelante.

¹⁷ Antes, a fines del siglo XIX, la hermana de Friedrich Nietzsche recalará en Paraguay junto a su marido, el germanista Bernhard Förster, con el fin de crear una colonia racista y vegetariana a la que llamaron Nueva Germania. Abordé esta historia tanto en el film documental *Un suelo lejano* como en el artículo *Wagner como dietólogo*, publicado en la revista Espectros, Nro. 5.

Tras el alegato, Víctor vuelve a mudar de opinión. Piensa que el monstruo no podrá soportar un exilio donde, además de la compañera artificial, las bestias serán su única compañía, temiendo que, al querer volver a acercarse a los hombres, vuelva a ser rechazado, haciendo renacer su ira en forma redoblada, esta vez junto a una compañera que lo ayude en su labor destructora. Parece pensar que no habrá para él lugar en el mundo, o que nadie querrá compartir el mundo con un ser inmundo. En simultáneo y de manera ambivalente, Víctor dice sentir compasión por la criatura. Compasión cuando lo escuchaba pero odio cuando observaba las repugnantes facciones de su rostro. A pesar de todo, hace jurar al monstruo que abandonará Europa y todo otro lugar habitado una vez le conceda una hembra. Como el monstruo que es, con un pie en el reino humano y otro en el reino animal, entre lo salvaje y la cultura, Víctor le exige confinarse en la naturaleza.

Más tarde, acechado por la culpa, perseguido, castigándose a sí mismo, repugnado por la tarea prometida, temiendo por la seguridad de su familia, Víctor se debate sobre si cumplir o no con la promesa hecha al monstruo. Finalmente, se compromete en matrimonio con Elizabeth y decide viajar a Inglaterra junto a Clerval. En un islote de Escocia, Víctor inventa un pretexto para separarse unos días de su amigo, instalarse en una cabaña, conseguir restos mortuorios y abocarse a la creación de la novia de la criatura. Pero a medida que se acerca al final de la tarea, las ideas obsesivas vuelven a atormentarlo: ¿y si la compañera que está fabricando también rechaza al monstruo? ¿Y si juntos procrean una especie que acaba con la especie humana y Frankenstein es culpado de crímenes contra la humanidad? Víctor da entonces marcha atrás. En un acceso de furia, destruye el laboratorio improvisado. Ante lo cual reaparece el monstruo, que lo había seguido a lo largo de su viaje sin que se percate. El monstruo es poderoso, ubicuo e inubicable. Haciéndose mundano, está por doquier. Ha adquirido la capacidad de perseguir sigilosamente a su creador adondequiera que vaya, pero no tiene el poder de crear a su Eva. Y así como la creación se había rebelado contra su creador, ahora Víctor se rebela contra las órdenes de su creación autonomizada. Al confirmar que vuelve a negarse a cumplir con lo prometido, la criatura asesina a Clerval y le jura que asesinará a Elizabeth durante su noche de bodas. Si el monstruo no puede tener una mujer, Víctor tampoco. El monstruo se convierte en un veneno para Frankenstein, identificándose plenamente con la serpiente luciferina de *Paradise Lost*: “*Vigilare con la astucia de la serpiente, y con su veneno te morderé*”.

* * *

Frankenstein, tanto el creador como la criatura, son *figuras modernas*. Como si estas figuras hubiesen cobrado *vida propia*, no es necesario haber leído la novela para asociar su nombre con el panteón de los monstruos, aunque las figuras se enriquecen al leer la novela,

volviéndose *figuras del pensamiento*. Contra la iconoclastia intelectual, Horacio González escribió que pensar por figuras no es diferente a pensar conceptualmente. Una figura del pensamiento es el lado vivencial del concepto, así como el lado conceptual de una personificación. De hecho, Hegel fue maestro en *figuras de la conciencia*, Marx afirmaba que proletario y capitalista son *personificaciones* del trabajo y del capital, y Weber configuraba *tipos ideales*, entidades que habitan una zona transicional entre lo categorial y lo empírico. *El pensamiento por figuras es un buen recurso de investigación*. Descubre comportamientos, identidades y formaciones sociales a través de las tensiones dialécticas en el sujeto y las ideaciones de la ficción.¹⁸ Veamos entonces más en detalle cómo se relacionan lo figurativo y lo conceptual.

En 1938, dos años después de refugiarse en la Universidad de Estambul escapando de las leyes raciales de Hitler, Erich Auerbach publica un extraordinario artículo titulado *Figura*. Allí traza una historia conceptual de este concepto para arribar a una interpretación figural de la Divina comedia. Auerbach abre su artículo mencionando que el término latino *figura* es una traducción de los términos utilizados en griego para connotar plasticidad, algo a lo que se le ha dado forma activamente.¹⁹ En griego, los términos para connotar estos procesos eran múltiples, siendo los más importantes *morphē*, *eidos*, *schēma*, *typos* y *plasis*. El latín, menos rico y colorido que el griego, tradujo estos múltiples términos a dos: *figura* y *forma*. En el vocabulario filosófico griego, *morphē* y *eidos* eran la Idea que “informa” la materia. Por eso, el latín tradujo *morphē* y *eidos* por *forma*, que transmitía la noción de modelo. Para *schēma*, que se usaba para nombrar la forma perceptual y exterior de las cosas, así como para *typos* (impresión, grabación, estampa de un sello), se reservó la palabra *figura*. A su vez, la conexión de *figura* con palabras griegas como *plasis* y *plasma*, que denotan la materia modelable, incrementó su tendencia a invadir el dominio de las palabras latinas *statua*, *imago*, *effigies*, *species* y *simulacrum*. Además, *figura* recibió el significado de lo universal, lo justo y lo ejemplar. Por consiguiente, si en general *figura* tomó el lugar del griego *schēma*, esto no agotó su “*potestas verbi*”, la fuerza de la palabra. *Figura* es un término más amplio, más plástico, más dinámico que *schēma*, aunque este término era más abarcativo que lo que conocemos como “esquema” (por ejemplo, Aristóteles, al referirse a los gestos mímicos de los actores, los llamaba *schēmata*). *Figura* llevó el elemento de movimiento y transformación más lejos que *schēma*. Se trata de un término cargado de tensión, atravesado por un antagonismo interno que oscilaba entre lo material y lo inmaterial, entre lo concreto y lo abstracto, entre lo sensual y lo ideal, entre lo transformacional y lo inmóvil.

¹⁸ Horacio González, *La ética picaresca*, pág. 139, Terramar, Buenos Aires, 2017.

¹⁹ Erich Auerbach, *Figura*. En: *Scenes from the Drama of European Literature: Six Essays*, Meridian Books, EEUU, 1959.

Para recapitular los modos en que fue cambiando la semántica de *figura*, Auerbach lee a numerosos autores latinos. Comenta que Lucrecio traspuso el término desde la plasticidad visual a la auditiva, como cuando describe la *figura verbum* (figura de las palabras), así como desde la forma a su imitación, como en un pasaje donde trata la semejanza entre los hijos y los padres: los niños son de *utriusque figurae* (de las dos figuras), se parecen tanto al padre como a la madre, y a veces se asemejan a las *proavorum figuras* (figuras de sus ancestros). Aquí, la palabra *figura* sirve como juego entre modelo y copia, ya que *forma e imago*²⁰ estaban demasiado ancladas en uno u otro de estos sentidos. Una variante especial aparece en la doctrina democriteana de Lucrecio, cuando habla de *eidola*, en el sentido de imagen onírica, fantasma, producto de la fantasía. De hecho, su uso de la palabra *figura* se relaciona con la cosmogonía atomista. Lucrecio llama a los átomos *primordia* y *corpora*, cuerpos primordiales que se combinan, repelen y desvían en clinamen. Aunque muy pequeños, son materiales y tienen una forma que Lucrecio llama *figurae*. Los átomos forman una *danza de figuras* que trae al frente las cosas del mundo. Pero Auerbach observa que este uso singular y brillante del término no tuvo continuadores.

En el caso de Cicerón, *figura* es utilizado en el sentido de “semblanza”, como cuando afirma que el tirano solo tiene *figura hominis* (aspecto del hombre). Pero, según Auerbach, la actitud ecléctica de Cicerón le impidió acceder a un concepto definido de *figura*, mezclándolo indistintamente con *forma*. Si bien su principal aporte fue haber avanzado en hacer de *figura* un término técnico dentro del arte de la oratoria, no llegó a establecerlo como más tarde lo haría Quintiliano. Cuando Cicerón se refiere a las figuras del discurso (*figurae dicendi*) denota un modo de elocuencia, en un sentido más cercano al de estilo, de estilo general o individual, pero aún no en el sentido estricto de circunlocución ornamental como *figura retórica* (la sabiduría del eclecticismo consiste en sostener que hay muchas formas de ser elocuente y que la elocuencia se dice de muchas formas, así como cada orador o artista alcanza la perfección de un modo que le es propio). Quintiliano, en cambio, y siendo que todo discurso es un *dar forma*, usará la palabra *figura* para denominar muchos tipos de giros discursivos. Entre ellos, la pregunta retórica, la prosopopeya, la ironía y la personificación. Pero la *figura* que Quintiliano consideraba más importante era la de la alusión secreta, técnica refinada por los

²⁰ En la Antigua Roma, la palabra *imago* se utilizaba para designar las máscaras de cera moldeadas sobre la cara de los antepasados muertos, que se guardaban en el vestíbulo de la casa familiar. El uso de estas *figuras* solía estar reservado a las familias patricias y a algunos plebeyos destacados. Según indica Marcel Mauss, existía una gran afinidad entre *persona*, *imago* y *nomen*, el nombre familiar. Para el derecho romano, *persona* (palabra que significa máscara) solo era aquel que, a diferencia del esclavo, poseía su propio cuerpo, tenía bienes propios y tenía un nombre heredado de antepasados eminentes, cuyas *imagines* se guardaban en la casa familiar. *Persona* era entonces aquel que poseía la máscara de sus antepasados. Ver: Marcel Mauss, *Sobre una categoría del espíritu humano: la noción de persona y la noción del “yo”*. En: Sociología y Antropología, Editorial Tecnos, Madrid, 1979.

oradores romanos para insinuar algo sin decirlo abiertamente, ya sea por razones políticas, por razones tácticas o por el bien del efecto retórico.

En la época imperial, quienes más utilizaron el término *figura* fueron los poetas, atraídos por su sonido agraciado y sus muchos matices de sentido. Virgilio, en la Eneida, al describir el fantasma de Eneas apareciéndose ante Turno, escribe: *morte obita qualis fama est uolitare figuras* (“como al llegar la muerte es fama que vuelan las figuras”). Ovidio, autor de Las metamorfosis, recurre a este término para relacionarlo con lo móvil, multiforme, onírico y engañoso, con aquello que cambia de forma y se metamorfosea. También en el sentido de copia (como cuando escribe que un globo es una *figura* pequeña de la vasta bóveda del cielo), en el sentido de “letra escrita”, e incluso, en su *Ars amatoria*, en el sentido de posición sexual: *Venerem iungunt per mille figuras* (“hacen el amor en mil posiciones”). En el arquitecto Vitrubio, Auerbach localiza un sentido diferente: el sentido plástico de plano, de plan del arquitecto para el trabajo futuro. Y en el caso de Plinio el Viejo, recurre a *figura* en el sentido de retrato pictórico, al mencionar que Marco Varrón fue el primero que, en sus libros, insertó retratos de setecientas personas célebres, impidiendo así que sus semblantes, sus *figuras*, sean aniquiladas por el paso del tiempo.

Con el cristianismo, el término *figura* cobrará un nuevo significado, no del todo extraño al de alusión secreta *impreso* por Quintiliano. Auerbach comenta que el primer lugar donde se encuentra es en el *Adversus Marcionem*, la polémica que, en el siglo II d. C., entabló Tertuliano contra Marción, quien había intentado excluir la Biblia judía del canon de las Sagradas Escrituras. Tertuliano rechazó las intenciones de Marción argumentando que debía preservarse el Antiguo Testamento, pero subordinándolo al Nuevo, ya que las antiguas escrituras *prefiguraban* a las nuevas. *Figura* entonces empieza a significar un modo de leer los relatos judíos como preanuncio de los apostólicos, como “significado profundo en referencia a cosas futuras”. La relación entre los dos eventos se reconoce estableciendo similitudes, muchas veces vagas e imprecisas, pero suficientes para cumplir su función. Por ejemplo, los dos chivos sacrificiales del Levítico son interpretados como *figuras* de la primera y segunda venida de Cristo. O bien, Eva será interpretada como *figura de la Iglesia* desarrollada a partir de Adán, que a su vez será interpretado como *figura de Cristo*. Pero para Tertuliano, las historias y personajes del Antiguo Testamento tenían tanta realidad histórica como lo profetizado. Las figuras apuntaban a sí mismas, pero también, en tanto *figuras proféticas*, a un segundo evento que realizaba y confirmaba al primero.

Dado que la primera literatura cristiana fue escrita en griego, la palabra que se utilizaba en ese idioma para *prefiguración* era *typos*. Según Auerbach, la única razón por la que en la patrística latina prevaleció el término *figura* fue que *typos* era un término importado del griego, mientras que *figura* evocaba, de manera más o menos consciente, toda la riqueza semántica involucrada en su historia latina, con su mezcla de principio formativo, cambio y

oscilación entre copia y arquetipo. Además, en latín, *veritas* era la palabra que designaba la realización de la *figura*, y *umbra* (sombra) o *imago* a veces se usaban como sinónimos de *figura*. Pero que Moisés fuese *umbra* de Cristo, o que Jacob y Esaú fuesen *imago* de la división entre los pueblos judío y cristiano, no significa que estas “sombras” estuviesen privadas de realidad histórica. Para que haya un significado espiritual éste debe pasar por la tierra, y no solamente por el lenguaje, ya que un cuerpo vacío, una fantasma, no podría *encarnar* una *figura*. Cristo es tanto modelo eterno como realidad inmanente que entró en la historia humana. Así, el significado de *figura*, con todo su *juego de dobles*, retoma sus connotaciones pendulares anteriores: apunta a lo substancial pero puede ser equiparado con la carne.

Auerbach distingue entre *figura* y *alegoría*. La primera preserva la realidad de los hechos históricos. La segunda, de la que Orígenes fue el mayor exponente, se sustrae de lo histórico, dejando solo el aspecto abstracto, ideal y moralizante de los relatos bíblicos, sustrayéndole toda historicidad al judaísmo. Lo cual no significa que el anti-judaísmo estuviese ausente de Tertuliano, que de hecho también escribió un *Adversus Iudaeos* o En contra de los judíos.²¹ Si bien contribuyó a socavar la posición de Marción, Tertuliano permaneció integrado en una larga tradición de retención y expulsión cristiana del judaísmo, haciendo aparecer a los judíos como ciegos que no supieron leer el contenido figural-cristiano de sus propias escrituras. En un poderoso doble movimiento apropiativo, Tertuliano reconocía la realidad de las revelaciones judías y a la vez las neutralizaba, subordinándolas a la revelación cristiana. Cristo aparecía realizando el Antiguo Testamento en el mismo momento en que lo “ensombrecía” y dejaba atrás (tal como, según lo afirmaba ya Pablo en la Epístola a los romanos, el *hermano mayor judío Esaú* tenía que someterse al *hermano menor cristiano Jacob*). Por obra de esta operación de lectura, de gran importancia política posterior para la misión cristiana, el Antiguo Testamento dejaba de ser un libro de leyes referido a la historia de un pueblo específico para *prefigurar* una nueva religión basada en la fe y en la creencia en una salvación universal, lo que permitió al cristianismo primitivo hacer proselitismo entre pueblos como los celtas y los germanos.

Sin embargo, la paradoja que atraviesa al método figural, y que se volverá más clara con Agustín, será que dado que toda la teología cristiana apunta a trascender la realidad histórica, la *figura* se sitúa en un tiempo y en un espacio, pero señala hacia una negación escatológica de la historicidad. Lo que está por venir se representa figurativamente como si ya hubiera sucedido. Las *figuras* anuncian un evento que tendrá lugar en el tiempo, pero que rechazará la temporalidad. Por lo tanto, las *figuras* figuran lo eterno, y no lo temporal. Su verdad última no es de este mundo, pero toma la apariencia de este mundo.

²¹ James I. Porter, *Disfigurations: Erich Auerbach's Theory of Figura*, Critical Inquiry 44, Univ. de Chicago, 2017.



Erich Auerbach en Bad Tölz (1919)

* * *

En *Mimesis*, su gran obra de 1946 sobre la representación de la realidad en la literatura occidental, Auerbach mostrará que, durante la Edad Media, el cristianismo hizo del método figural no sólo un método de interpretación del Antiguo Testamento, sino el precepto de toda obra literaria, siendo la Divina comedia su expresión más brillante. Pero en *Mimesis*, Auerbach también observó que la gran conquista de la literatura moderna consistió en desbordar el marco cristiano del realismo figural. Con Rabelais y Montaigne, la literatura comenzó a adoptar otra *impronta*, que Auerbach llama “realismo criatural”. Esta otra *configuración literaria* dejaba de ser *figura* del más allá, aun cuando el concepto de lo *criatural* proviene de la antropología cristiana, que hizo de la caída, del sufrimiento terrenal y de la caducidad de la vida algo que iguala a todos los hombres antes o más allá de todo ropaje. Solo que el realismo criatural del Renacimiento *ya no se permitió el lujo de despreciar el aquende en nombre del allende*. A medida que lo divino comenzaba a eclipsarse, la literatura empezó a mimetizarse con una realidad más histórica, y por eso más abigarrada, más voluptuosa, más incitante, más agitada, más escurridiza, más ilimitada y más abrumadora que en la literatura figural del Medioevo.²² Pero, ¿qué relación existe entre *mimesis* y *figura*?

²² Erich Auerbach, *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*, pág. 290, Fondo de Cultura Económica, México, 1996.

En un ensayo titulado Tipografía, y a propósito de una lectura de Heidegger sobre el libro de Jünger *El trabajador (dominio y figura)*, el filósofo francés Philippe Lacoue-Labarthe recurre a la noción de *tipo* para referirse a una marcada tendencia del pensamiento occidental a pensar a través de categorías estables y estáticas concebidas como formas visuales. Así como Heidegger, nombrando al dios de los filósofos y de la metafísica, acuñó el concepto de “onto-teología”, Lacoue-Labarthe da a esta tendencia el nombre de “onto-tipología”, refiriéndose especialmente a la determinación platónica del ser como Idea o *eidós*, palabra que, como observara Auerbach, significa apariencia visual. Aunque las *Ideas* platónicas son solo inteligibles y se oponen a la mera apariencia, son accesibles a través de la *theoria*, que en griego significa visión o contemplación.

Esta determinación óptica de la verdad como *eidós* alcanza también a la modernidad, que es, en términos de Heidegger, la época de la imagen del mundo (*Welt-bildes*), así como *Bildung*, la definición alemana para *formación* pedagógica, connota el *formar* en el sentido de imprimir un carácter sobre una cosa. La forma (*Bild*) *in-forma* porque *con-forma* la cosa estampada a un aspecto que otorga sentido. *Formación* como educación significa que una materia sin forma recibe la impresión de un carácter y la guía de un modelo. De ahí el sentido “tipo-gráfico” de toda formación, tanto en cuanto a una materia que recibe un tipo eidético, como en el sentido metafórico de una imprenta que reproduce múltiples copias a partir de un *tipo* único e invertido.²³ En la *Bildung*, el sujeto es una escritura que se escribe, se graba y se stampa a través de un proceso de *mimesis*. En la lógica de la *formación* del sujeto hay una estructura tipográfica a la que el sujeto debe sujetarse, someterse, quedar sumido o en sumisión para, en un segundo momento, volverse autónomo, libre o auto-consciente.

Lacoue-Labarthe recuerda que, en la República, Platón exige expulsar de la *polis* a los mimeticistas, es decir, a los artistas, siendo el arte en sí mismo mimético. El producto artístico es una imitación que falsifica las Ideas inmutables. Por ejemplo, cuando se trata de la pintura de una mesa, el artista realiza una copia de segundo grado, ya que copia la *poiesis*, la producción llevada a cabo por un demiurgo o artesano, que a su vez copió la mesa con miras al *modelo ideal* de mesa como *eidós* inmutable. El arte, para Platón (aquí Lacoue-Labarthe sigue la lectura de la República por Heidegger en sus cursos sobre Nietzsche), no “instala” ni trae al frente un *eidós*, sino un *eidolon*, un ídolo que es mero semblante, un residuo de la Idea original (y que también es, si recordamos el sentido *impreso* por Lucrecio a *eidola*, una imagen onírica, una fantasía, un fantasma). Es necesario expulsar la *mimesis* de la *polis* porque mediante sus juegos ilusionistas y sus pases de magia, mediante su *thaumatourgia* fantástica y fantasmática, confunde la imitación con lo imitado, disemina los *malos ejemplos*,

²³ Philippe Lacoue-Labarthe, *Typography. Mimesis, Philosophy, Politics*, pág. 75, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts / Londres, Inglaterra, 1989.

desustancializa. La expulsión de la mimesis es un remedio estatal, el acto que permite la fundación de todas las jerarquías e instituciones del Estado. Es un antídoto consistente en la preminencia de una óptica filosófica basada en la contemplación luminosa y tipológica por sobre una óptica artística de las sombras y lo fugitivo.

Para Lacoue-Labarthe, la expulsión platónica de la mimesis *tiene toda la forma* de la teoría del deseo postulada por René Girard. Guarda las *características* del antiguo rito griego del *phármakos*, donde se sacrificaba una víctima para purificar a la ciudad. Vale recordar que, según la antropología filosófica de Girard, todo deseo es deseo del deseo del otro, y no, inmediatamente, deseo de un objeto. Dado que el ser humano es aquel ser carente de objetos de deseo pre-definidos, siempre busca en el otro el criterio de lo deseable, y el otro lo enseña deseándolo él mismo. Por eso, toda estructura del deseo humano es triangular, involucrando al que desea, al objeto de deseo y al mediador o modelo, cuyo deseo es imitado. No obstante, esta estructura está atravesada por el odio y la rivalidad, ya que el que primero imitaba luego quiere ocupar el lugar de su modelo o *figura ejemplar*. Dado que el deseo quiere ser autónomo y original, no puede sino negar y olvidar su origen mimético. Según Girard, la solución más habitual a la violencia recíproca desatada por el deseo mimético es la que aportan, en las más variadas culturas, los ritos de expulsión de un chivo expiatorio, sobre el que se hacen recaer todas las culpas de la crisis de indiferenciación mimética que sobrevino al grupo.

En la “mimetología” de Platón hay una intuición de todas estas cuestiones. Intuye que la mimesis arrastra hacia la destrucción recíproca, hacia la *stásis* como guerra civil que confunde las diferencias entre lo público y lo privado, el extranjero y el autóctono, la familia y la política. Por eso, su psicología es una política religiosa que, promoviendo la expulsión de los poetas, busca producir un *phármakon* que haga prevalecer la razón y separe deseo de rivalidad, deteniendo la propagación de la enfermedad mimética. Pero como señala Lacoue-Labarthe, al elegir al poeta como figura privilegiada del mimetismo en general,²⁴ es posible

²⁴ *Figura* del poeta que, como agrega Lacoue-Labarthe, condensa a una multitud de imitadores: pintores, escultores, rapsodas, actores, bailarines, agentes teatrales, maquilladores, fabricantes de adornos femeninos. Pero también todas las plagas que trae la economía de mercado, como el dinero, los bienes de consumo, la prostitución, la violencia competitiva, el comercio interno y externo, etc. La mimesis ha sido siempre un problema económico. Desde el momento en que interviene el dinero, hay desapropiación generalizada, polivalencia, riesgo de una exacerbación del apetito de posesión, activación de la rivalidad (ver *ibíd.*, pág. 124). En este sentido, no puede dejar de mencionarse *El Zahir*, cuento de Borges donde el protagonista queda obsesionado con una moneda llamada *Zahir*, que absorbe toda su atención y fantasía, e incluso lo lleva a pensar en el mimetismo del dinero (“*El dinero es abstracto, repetí, el dinero es tiempo futuro. Puede ser una tarde en las afueras, puede ser música de Brahms, puede ser mapas...*”). En idioma árabe, *Zahir*, además de ser uno de los nombres de Dios (Borges lo traduce como “notorio” y “visible”), es un vocablo que, en el sufismo, designa el lado aparente del Corán, el anverso manifiesto de su significado oculto (reverso que recibe el nombre de *batin*), de manera semejante a la *figura* en el cristianismo.

entender aquello que Girard no llega a captar: lo que se expulsa en este rito es la representación mimética “misma”, es decir, el peligro de una ausencia originaria de “propiedad” subjetiva. La víctima entonces no es arbitraria. No puede ser cualquiera. Debe encarnar lo impropio, la falta de ser-propio *típica* del hecho mimético, el cual amenaza toda identidad y toda tipificación. Lo que se expulsa es la inquietante *plasticidad humana*, que potencialmente autoriza la apropiación de todos los caracteres, de todas las funciones, de todos los roles. La mimesis presupone la *plasticidad* de las *figuras* en su sentido antiguo.

Por esto, *el phármakos, el chivo expiatorio, sea individual o colectivo, es siempre un monstruo*. Y es sabido que toda sociedad mantiene o crea algunos monstruos para poder purificarse, aunque, como mostró Foucault, cada época crea *su propio tipo de monstruos*. Generalmente se los encuentra entre aquellos a los que se les niega, en el nombre y defensa de lo *propio*, el *derecho a la propiedad*. El monstruo es siempre aquel que exhibe una *impropiedad* y una no-identidad. Un especialista o un representante (arque)típico de la mimesis, como pueden ser, enumera Lacoue-Labarthe, las *figuras* de Edipo, del rey, del bufón, del actor/artista, o bien, como agregará Nietzsche en el aforismo 361 de *La gaya ciencia*, el judío y la mujer. Cualquiera que no tenga visibilidad definida, cualquiera que no manifieste una propiedad visual estable e identificable, cualquiera que se ofrezca *históricamente* como lo que no es, es buen candidato para el rol de chivo expiatorio. De ahí la tendencia a circunscribir la mimesis de manera “teórica”, es decir, hacerla visible, exponiéndola en un rito público, en un escenario, en un espectáculo, teatralizándola para presentarla, fijarla y atraparla, deteniendo sus efectos de vértigo. El único remedio contra la representación peligrosa e inestable traída por la mimesis sería la representación misma. Por lo que la *figura* de la *figura figuraría*, “ella misma”, la *figura* del *phármakon*: en tanto *mala figura*, sin propiedad fija, es un veneno que debe ser expulsado de la comunidad; en tanto *buena figura*, en tanto imitación de un *modelo arque-típico*, oficia de remedio a la *mala figuración*. Pero de este modo, la tragicomedia de la ritualización y de la dramatización, del sacrificio y del espectáculo, nunca terminan.

Esta onto-tipología presupone que el dominio teórico abarque todo lo perceptible, fenoménico y sensible (y puede que este sea el gesto filosófico por excelencia). Por eso, en la onto-tipología no se trata de una simple oposición entre lo visible y lo invisible, ni tampoco entre lo visible y lo audible, ya que lo audible nunca escapa al *modelo teórico*. La distinción fundamental pasa, antes bien, por la oposición entre lo activo y lo pasivo. Abarca la diferencia entre forma activa y materia pasiva, estilete y receptáculo, sello y cera maleable, introduciendo una cierta modelización sexual en la onto-tipología. Lo que está en juego en la estrategia antimimética de Platón es hacer que lo pasivo y femenino consigan hacer la transición hacia lo activo y viril. Que la ley del padre consiga desplazar el dominio originario de la madre sobre

el niño.²⁵ A esto se debe que, a lo largo de toda la metafísica occidental, acompañando el retiro u olvido de la des-ocultación de la verdad como *alétheia*, haya un intercambio entre los motivos de la concepción y de lo plástico, entre el engendrar y el ficcionar (la palabra *ficción* deriva de *ingere* y del *fictio* latino, que significa modelar y de cuya misma raíz deriva *figura*). El léxico de lo plástico, del ficcionar, de la figuración, de la tipografía, se intercambia siempre con el de la creación, la procreación, la herencia, el engendrar y el origen. *La figura del engendrar figura el engendramiento de la figura*, y viceversa. Un formalismo y un “figuralismo” insuperables recorren todo el discurso occidental repitiendo el motivo tipográfico, así como la obsesión con el “sujeto” en el sentido de *subjectum*: lo que sub-yace, el sustrato, el soporte, pero también en el sentido de la signatura y la firma personal.

Lacoue-Labarthe concluye que Mimesis se *asemejaría* a *Alétheia*, la verdad que hay que desocultar o arrancar de su escondite. Esta otra concepción de la verdad, contraria al *modelo teórico* instalado por Platón/Sócrates tanto como al paradigma de la verdad como adecuación y a la *Ge-stell* moderna, solo se asemeja a sí misma en el mismo momento en que se aleja, enmascara, *de-siste*. *Alétheia* es mujer y se desviste justo cuando se hurta. Pero su semblante no muestra la ausencia de toda verdad, sino la inestabilidad de la verdad. Por eso, cuando *Alétheia* se escabulle, Mimesis toma “su” lugar. Haciendo aparecer una *figura* siempre desplazada, sin rasgos propios. Una *figura* sin rostro.²⁶ Una *figura* difícil de *figurar*, porque implica pensar que el origen siempre es segundo, diferido, no-idéntico, y que *téchne* y *physis* no se oponen, sino que se reclaman mutuamente.

* * *

La literatura es mimética. Realiza la mimesis, como muestran los análisis literarios de Auerbach y Girard, pero también la representa, como se lee en la influencia que tiene la lectura de novelas sobre *figuras literarias* como Don Quijote, Madame Bovary y también el monstruo de Frankenstein. Por eso, Platón, en la República, proponía la censura de la *mitopoiesis* y el control severo de las historias que las madres cuentan a los niños, a través de las cuales se *da forma* a sus almas. Además, la literatura desafía a la *theoria*. Para Platón, el

²⁵ Como añade Derrida en la introducción a Tipografía, esta operación, lejos de ser un arcaísmo platónico, continúa en la teoría lacaniana, donde se invoca la necesidad de *preinscribir* al sujeto en el orden simbólico y hacerlo pasar por la metáfora paterna. Así como en Freud, que ordena todas las interpretaciones alrededor de la articulación entre una semiótica de los significantes verbales y de las formas visuales. De ahí la preminencia que en el psicoanálisis tiene lo teórico, las idealizaciones, lo especulativo, lo especular, las *figuras* y las *imágenes*. Lo cual guarda no poca relación con el hecho de que el consultorio de Freud en Viena estaba repleto de *figurines* y estatuillas egipcias.

²⁶ *Ibíd.*, pág. 119.

peligro de la mentira literaria consiste precisamente en que los poetas no responden por su discurso. Se ausentan de su propia obra, a la que dan apariencia de autonomía y de verdad. Dejando una huella escrita, el escritor se sustrae de la visibilidad directa. A diferencia de aquel que pronuncia un discurso oral y puede ser percibido, el escritor es un *thaumaturgo* que se vuelve imperceptible, se pierde de vista y anima aquello que no debería ser animado. Como la escritura *misma*, nunca se hace presente en persona. Volviéndose apócrifo, se desapropia para esconderse, miméticamente, detrás de aquellos a los que representa, desestabilizando el sujeto de la enunciación.²⁷

Precisemos ahora cómo la novela Frankenstein aborda las muchas *figuras* de la mimesis. Las muchas *figuras* porque, como *hemos visto* al recapitular la semántica de la *figura* y el *tipo* en Auerbach y Lacoue-Labarthe, *figura* es un término de una gran *plasticidad* que, en la Antigüedad, pendulaba permanentemente entre el modelo y la copia, como si ocupase el espacio incierto y oscilante de la mimesis. La *figura* se desdobra. Siempre es al menos doble y nunca está auto-clausurada. Nunca es única ni unívoca. Por eso es capaz de evadirse de la *visión teórica* que busca capturarla completa y *en persona*. Ya sea en su sentido pictórico o escultórico (porque semeja aquello que retrata), ya sea como *figura retórica* (porque alude a otra cosa que lo que dice), ya sea como plan del arquitecto (porque prepara un edificio que está por hacerse), ya sea como átomo (porque *configura*, al combinarse con otras *figuras*, algo más vasto que ella sola), ya sea en su sentido cristiano (porque *prefigura* un *segundo evento* que ocurrirá en el futuro), ya sea como *phármakon* (porque es remedio y veneno a la vez), ya sea como *phármakos* (porque el chivo expiatorio es un *doble* que *representa* la violencia interna que corroe a la comunidad), ya sea porque su léxico siempre ha remitido al del engendramiento y la reproducción biológica.

Respecto a la mimesis literaria en Frankenstein, ya el monstruo manifestaba haber experimentado una mezcla de dolor y placer al leer a Goethe, Plutarco y Milton. Por un lado, afirmaba que a través de ellos adquirió mayor conocimiento del alma humana. Y también, al parecer, la elocuencia que lo *caracteriza* (como reuniendo los muchos sentidos de *figura* localizados por Auerbach, el monstruo es una *figura plástica* que hace uso de *figuras retóricas*). Simultáneamente, el monstruo aspiraba a ser aprobado por la familia de exiliados franceses que espiaba. Y cuando la familia lo rechaza como lo rechazó Víctor, su estima de sí se desgarró, porque solo puede verse comparándose con los demás, o porque nunca hubo un otro que le enseñe a cuestionar la mirada de los otros.²⁸ En cuanto a Víctor, él también se ve envuelto en los juegos de la mimesis literaria. Primero, porque recalca que sus principales modelos provinieron de los alquimistas que leyó desde chico. Pero después, cuando sufre por

²⁷ *Ibíd.*, pág. 136.

²⁸ Sobre la influencia de la lectura de Werther sobre el monstruo, ver: Astrida Orle Tantillo, *Werther, Frankenstein and Girardian Mediated Desire*, *Studia Neophilologica*, 80:2, 177-187, 2018.

haber creado una criatura contraria a lo que esperaba, se hunde en agudos accesos de depresión que lo dejan paralizado. Y siempre que cae en esos estados penosos aparece su padre Alphonse que, en cartas o en persona, lo consuela de manera bondadosa y comprensiva. ¿Es que el sufrimiento de Víctor procede de una cierta identificación con la *figura* de su padre, al que siempre describe como alguien con un “recto sentido de la justicia”? Su depresión parece provenir del temor a confesar su creación, temiendo que su padre lo considere un acto abyecto contrario a toda idea de rectitud y a los ideales de sus antepasados, también jueces e ilustres funcionarios.

El motivo de la violencia mimética se intensifica durante la última parte de la novela. Desde que Víctor rechaza crearle una compañera al monstruo, y de manera especialmente virulenta a partir del momento en que el monstruo asesina a Elizabeth, los dos contrarios quedan infectados el uno por el otro. El modelo y la copia se contaminan mutuamente, descomponiendo toda posible economía del cálculo, del arreglo y de la previsión. Ambos quedan apresados en una “rivalidad mimética” por la que el monstruo no puede hacer otra cosa que asesinar todo lo que a Víctor le era querido, y Víctor dedica todas sus energías a perseguir al monstruo hasta los últimos confines de la Tierra, en una persecución enloquecida donde la criatura escapa permanentemente de la vista de Víctor, dejando a su paso mensajes escritos. Una suerte de pulsión de muerte se apodera entonces de los protagonistas, llevándolos hacia la destrucción mutua y la autodestrucción. Como en una crisis autoinmunitaria o en un *horror autotoxicus*, Víctor, para defenderse de la criatura, se daña a sí mismo, presa de una suerte de fuerza automática y maquinal. Habiendo querido crear vida y resucitar a los muertos, acaba creando una fuerza mortífera a la que no puede detener, y que lo invade tanto desde el exterior como desde su interior.

De manera sumamente significativa, el motivo mimético aparece ya en el título de la novela: *Frankenstein o el moderno Prometeo*. Víctor encarna una imitación moderna de la *figura* antigua de Prometeo. Siguiendo el método figural cristiano, podría decirse que Frankenstein es la realización que confirma o actualiza la *figura* de Prometeo, y también una ficción que *prefigura* futuras *figuras* y acontecimientos modernos: la figura del monstruo será imitada por innumerables obras de ficción, así como la *figura* de Víctor *prefigurará* o servirá de molde para un arquetipo central de la literatura fantástica posterior: la *figura* del científico loco. Pero también hay algo de edípico en Frankenstein. No solo por la relación que establece con su padre, con su madre y con sus maestros, sino porque la *figura* de Edipo encarna el deseo de saber. Si como observa Lacoue-Labarthe, Prometeo y Edipo son las dos *figuras* fundamentales de Occidente, *figuras* antagónicas que encarnan uno el trabajo y otro el deseo,²⁹

²⁹ Philippe Lacoue-Labarthe, *Edipo como figura*, en: *La imitación de los modernos*, La Cebra, 2010. Junto a Prometeo y Edipo, o en medio de los dos (es decir, en medio del trabajo y el deseo), podría agregarse la *bella figura* de Pandora. De hecho, Pandora es una mujer artificial moldeada con arcilla por Hefesto y por encargo

Víctor Frankenstein también representa una mezcla de estas dos figuras, volviéndose él mismo una *figura* moderna. Una *figura* o un *tipo* que, en tanto tal, se reproducirá de manera *serial* a través del cine y la literatura de masas.

Simultáneamente, y tal como Walton (la otra *figura del doble* que circula en los márgenes de la novela), Víctor quiere *figurar* en la historia y alcanzar la gloria mediante un hallazgo totalmente original. Víctor está obsesionado (es decir, *asediado*, tal el significado de la *obsessio* latina) por conquistar la opinión favorable de la “comunidad científica”. Aunque no acata los protocolos deontológicos que dicta la ciencia moderna, la obsesión que lo asedia consiste en su fama y reputación como científico, mostrándole a sus maestros que estaban equivocados acerca del carácter obsoleto de la alquimia. Él tampoco puede verse si no es a través de la *impresión* que provoca en los demás. De hecho, esto es lo que lo lleva a renunciar a crearle una compañera al monstruo. A pesar de que el reclamo de la criatura es justo, encuentra *inquietante* duplicar su figura, que ya de por sí es doble (incluso su propio doble, su alter-ego, su sombra, su silueta o su *doppelgänger*, tanto como Frankenstein es un “*Doppelgänger*”: el doble ficticio del alquimista Johann Dippel). Teme que un doble femenino del monstruo haga posible la duplicación y auto-reproducción de una nueva estirpe de seres, independientemente de su dominio eugenésico. Teme ser acusado de crímenes contra la humanidad. De engendrar un nuevo *genos* que lleve a cabo un *genocidio* por el que él sea señalado responsable (aquí el motivo de la culpa psicológica se entremezcla con el de la culpa judicial, así como con la *figura* del padre juez).

de Zeus para enviarla a la Tierra y castigar a los mortales por la transgresión de Prometeo. El nombre Pan-dora significa “todos los dones”, “dotada por todos” o “la que da todo”. Cada dios le concedió un don (la gracia, la sensualidad, el dominio del telar, etc.) para que sea recibida por los mortales como un regalo divino. Pero también llevaba consigo una vasija cerrada en donde se habían depositado todos los males (la infelicidad, la pobreza, la infamia, la confusión, incluso la frustración que trae la esperanza). En la Tierra, Pandora se casa con Epimeteo (cuyo nombre significa “el que se entera más tarde”), hermano de Prometeo (cuyo nombre significa “previsor”). Según algunas versiones, Epimeteo abre la “caja” de Pandora (que en el mito original era una vasija), de donde escapan todos los males, excepto la esperanza. Como explican Dora y Erwin Panofsky, desde el Renacimiento, los filósofos asociaron a Pandora con Eva. Estas dos *figuras femeninas* tienen en común ser *hermosos engaños artificiosos* que seducen a los hombres y anticipan la *figura moderna* de la *femme fatale*. Aquí también se trata de la *figura* del *phármakon*, de un “*irresistible compuesto de bien y mal*”, como escriben los Panofsky, que a su vez traen a colación la interpretación de un erudito bizantino llamado Johannes Tzetzes, según la cual Pandora representa las artes liberadas por el descubrimiento del fuego. Con Prometeo, la humanidad ha aprendido a usar el fuego y a desarrollar las artes que hacen la vida más agradable y lujosa, creando el gusto por los artificios, por los adornos, por la sofisticación, por la invención y por el reajuste de una vida dura y simple a modos más suaves y femeninos, que pueden ser los dones de Pandora. En este sentido, la empresa civilizatoria no sería prometeica, sino una empresa de feminización. Ver: Dora y Erwin Panofsky, *La caja de Pandora. Aspectos cambiantes de un símbolo mítico*, Sans Solei, 2020.

* * *

Tanto en *La ficción de lo político* como en *El mito nazi*, escrito junto a Jean-Luc Nancy, Lacoue-Labarthe recurrió al concepto de onto-tipología para desentrañar la *ideología* y el *idealismo* del nazismo, *ideo-logía* e *ideal-ismo* que remiten a la preminencia del *eidos* como *Idea*. En primer lugar, el drama alemán consistió en querer imitar a los griegos de un modo original, de manera diferente a la de Italia y Francia desde el Renacimiento. A partir del Romanticismo, los alemanes, poseídos hasta la obsesión con el modelo griego, quisieron ser los únicos herederos de Grecia, produciendo en tierra de la Reforma un retorno no latino, no católico y no neo-clásico a los griegos. Pero al imitar el modelo que habían imitado antes otros europeos, los alemanes quedaron presos de una *imitación de segundo orden*, ya que, aun invocando una Grecia hipotéticamente más originaria como la Grecia pre-socrática, imitaban la imitación pretendiendo ser los auténticos imitadores. Pretender imitar la fuerza interior de los griegos y no sus formas exteriores, imitar a los griegos sin imitarlos, es el *double bind* de la tradición alemana, lo que la ha condenado a un destino psicótico (del que la locura de Hölderlin y Nietzsche dan cuenta), y lo que desencadenó una devastadora rivalidad mimética que culminó en el intento alemán de conquistar Europa.

En segundo lugar, Lacoue-Labarthe afirma que “*el racismo es la consecuencia de la ontotipología y no a la inversa*”.³⁰ Al leer *El mito del siglo XX*, del ideólogo nazi Alfred Rosenberg, Lacoue-Labarthe observa que Rosenberg define la raza como la *figura exterior* del alma de un pueblo, y el alma de un pueblo sería una imagen con la que uno se identifica con una adhesión total e inmediata. Tal imagen mítica no es tanto una fabulación como un modelo de identidad, un *tipo*. Para Rosenberg, el *tipo* es lo que confiere su verdad a los mitos populares y lo que determina los contornos bien definidos del alma de un pueblo. De hecho, este motivo onto-tipológico es lo que, según Rosenberg, emparentaba al alma alemana con el alma griega, ya que los dos pueblos tendrían en común una misma *voluntad de forma*, un mismo querer auto-formar el Estado y el pueblo tal como se forma una obra de arte, con la *plasticidad* limitada de una *Gestalt* que destaca la *figura* y traza el contorno del *tipo*.

El mito nazi es entonces el mito de la raza. Pero el mito de una raza capaz de formar sus propios mitos. Por consiguiente, capaz de una *mitopoiesis autopoietica*. El *tipo*, según el mito de la raza, es *a la vez lo ficcionante y lo ficcionado*. La consumación de una identidad consigo mismo del pueblo o de la raza, a la que las *masas* (término que también connota la *plasticidad* de una materia maleable o manipulable) adhieren o en la que participan (por eso, Lacoue-Labarthe relaciona esta tendencia con lo que Schelling, a partir de Coleridge, llamaba *tautegoría*: el *símbolo* que, a diferencia de la *alegoría*, es auto-referente: refiere a sí mismo y a

³⁰ Philippe Lacoue-Labarthe, *La ficción de lo político*, pág. 110, Arena Libros, Madrid, 2002.

nada diferente de sí). Esto es lo que explica el rechazo nazi de los judíos. Rechazando la *idolatría*, los judíos se muestran hostiles tanto a los mitos como a lo que Lacoue-Labarthe llama “nacional-esteticismo”: la pretensión de formar un pueblo tal como se forma una obra de arte total. Para Rosenberg, la *anti-eidos-latría* judaica no era signo de liberación, sino de carencia o privación de *tipo*. El pueblo judío sería un pueblo “informe”. Sin *Rassengestalt* (forma o figura de la raza) ni *Seelengestalt* (forma o figura del alma). Un pueblo inestético que no puede ni auto-producirse, ni auto-ficcionalarse, ni auto-fundarse, ni acceder a un ser-propio:

*“Es la impropiedad inasignable (y temible) de los judíos lo que les hace –dice Rosenberg– no ya la “antípoda” de lo germano o un contra-tipo, sino su contradicción, la ausencia misma de tipo. De ahí que obtengan su poder del hecho de introducirse en toda cultura y todo Estado, ellos que no son ni Kulturbegründer (fundadores de cultura) ni Kulturschöpfer (creadores de cultura), sino simples Kulturträger, portadores de civilización, en la que se asientan parasitariamente y que amenazan constantemente con bastardear. En suma, los judíos son seres infinitamente miméticos, es decir, el lugar de una mimesis sin fin, a la vez interminable e inorgánica, no produciendo ningún arte y no alcanzando ninguna apropiación. La desestabilización misma.”*³¹

Los judíos serían un *anti-tipo*, o bien, solo un *estereo-tipo*, como en las caricaturas nazis. Un mimetismo ilocalizable que no imita ningún *tipo* estable, y que los nazis buscaron exterminar para producir una catarsis en el pueblo alemán. Aquí radicaría la diferencia entre la *ideo-logía* anti-judía del nazismo y la del cristianismo: si los cristianos, en un doble movimiento de inclusión y expulsión, hicieron del pueblo judío una *figura* que *prefiguraba* la revelación cristiana, los nazis hicieron del judío la negación de toda *figura*, y por tanto la mayor amenaza para un pueblo que se ficcionaba a sí mismo como auto-formado y absolutamente definido. En este sentido, el monstruo es el judío de Frankenstein, tanto como su *golem*³², así como el judío es la *figura* por antonomasia del chivo expiatorio.

³¹ *Ibíd.*, pág. 112.

³² Significativamente, *golem* es un hápax, una palabra que aparece una única vez en el Tanaj. Significa materia informe. Designa a Adán antes de que le sea insuflado el sopro divino, aprenda a hablar y nombre a los seres y las cosas. El término *golem* en el sentido de *figura* humanoide creada artificialmente aparece recién en el Medioevo, y se relaciona con la cábala. Según los relatos folklóricos, un rabino crea un *golem* de barro para que lo ayude con la limpieza del templo y como defensa contra los pogromos. En su frente lleva inscrita la palabra *emet* (verdad en hebreo), y cuando su creador quiere desactivar a este hombre artificial debe borrarle la letra aleph para que solo quede la palabra *met*, que significa muerto (de hecho, este monstruo tosco, que no sabe hablar y entiende las órdenes que se le dan al pie de la letra, es más parecido a las versiones cinematográficas del monstruo de Frankenstein que al monstruo elocuente de Mary Shelley). Dado que el *golem* se sale de control, el relato tiene como trasfondo una advertencia contra la creación de ídolos. Vale mencionar que el mito del *golem* comenzó a popularizarse en Europa a partir de 1808, cuando Jacob Grimm, uno de los hermanos Grimm, publicó un cuento breve basado en el relato judío. Es posible que Mary Shelley también haya leído esta versión.

Habiendo querido crear un *proto-tipo* universal y reproducible, Víctor percibe un *anti-tipo* que le resulta *inmundo*. Percibe una mera ensambladura de partes que no *forman* un todo armónico. El monstruo no está a la altura de ningún *tipo ideal*, excepto el *tipo ideal* del monstruo. Como si se deconstruyese en la práctica, no imita el modelo que Víctor tenía en mente. Es una suerte de *figura desfigurada* y *deforme* que ofende a la vista. Si la etimología de la palabra *símbolo* refiere a reunir algo que ha sido arrojado, el monstruo de Frankenstein es el *símbolo* moderno de toda reunión inarmónica de partes y de restos. Pero Víctor no había tomado en cuenta, excepto cuando ya era demasiado tarde, la posibilidad de que la vida sintética que produjo o engendró sin madre se vuelva insumisa y adquiera autonomía. Que, como una sofisticada máquina cibernética o un *cyborg*, sea capaz de aprender por su cuenta y adoptar comportamientos miméticos independientemente de lo previsto por su creador o programador. Entonces, una de las grandes *prefiguraciones* de la novela de Mary Shelley consiste en haber *prefigurado* el *double bind* de Alemania: a través de la psicosis de Víctor Frankenstein (científico *auto-formado* y educado en Alemania cuyo nombre remite tanto a los pueblos *frankos* como a una imitación moderna del titán griego) se dibuja la silueta de la psicosis alemana.

El mal para Víctor no proviene de la *figuración* en general, sino de una *mala figura* que escapa de su molde. Lo monstruoso del monstruo, así como de toda monstruosidad, radica en su semejanza desfiguradora, en su ser irreconocible, en su ser incompatible con ninguna comparación tipológica. Aquí vale recordar que mientras Platón proponía expulsar a los poetas trágicos de la *polis*, Aristóteles ensalzó la función del teatro. En la *Poética*, Aristóteles mostró que la tragedia griega es una forma de mimesis, pero una mimesis que funciona de manera terapéutica: el teatro permite hacernos soportable la visión de lo que nos repugnaría ver en la realidad. Por ejemplo, representar un cadáver es más soportable que ver un cadáver verdadero. La mimesis actúa como un remedio homeopático, administrando el mal que se busca combatir en dosis tolerables que puedan inmunizar contra él. Por eso también actúa como un *phármakos*: el sacrificio que expulsa la violencia social mediante una representación o un subterfugio. La mimesis, bien administrada por la *teoría teatral*, es decir, por un ver que teoriza, permite la catarsis. La tragedia es el arte político o social por excelencia: se encarga de expulsar el mal que afecta a las relaciones humanas, actuando sobre las dos pasiones fundamentales que conlleva toda relación: el terror, que es la pasión de disolución, y la piedad, que es la pasión de la socialidad. El espectáculo trágico debe descargar miedo y piedad. Por eso, debe representar la acción de un ser que lleve en sí mismo esa contradicción fundamental entre pasiones opuestas. Como indica Lacoue-Labarthe, *es preciso que el héroe trágico sea un monstruo y un pobre ser*. Que encarne tanto el mal como la bondad. Que encarne la culpa y la

inocencia. O mejor, que se trate de un “culpable inocente”. Aquel que, como Edipo, comete una falta terrible sin saberlo.³³



El monstruo apedreado. Ilustración de Lynd Ward para la edición de Frankenstein de 1934.

Sin duda, la novela Frankenstein recoge todas estas exigencias trágicas. Suscita miedo y compasión en la misma medida que el monstruo es un pobre ser, y Víctor Frankenstein un “culpable inocente”. No es extraño entonces que esta tragedia moderna culmine con una escena sacrificial. Ya terminada la persecución, y apenas Víctor muere en el barco de Walton, el monstruo entra en el camarote y llora a su creador. El monstruo se muestra compungido y lleno de remordimiento, como si, una vez muerto uno de los dos contendientes, se apagase la fiebre de la rivalidad mimética. La criatura entonces manifiesta una culpa inconsolable por haber asesinado a seres inocentes y arruinado a Víctor. Como la figura doble que es, oscila entre la denuncia de la sociedad que lo marginó, describiéndose como un paria o un proscrito creado para que lo pateen, y una denuncia de auto-culpabilización por haberse dejado dominar por la sed de venganza. En un magnífico monólogo final que pronuncia junto al cadáver de Víctor y ante la vista de Walton, expresa:

“No piense que tardaré en llevar a cabo el sacrificio. Me alejaré de su barco en la balsa que me trajo hasta él y buscaré el punto más alejado y septentrional del hemisferio; haré una pira funeraria, donde reduciré a cenizas este cuerpo miserable, para que mis restos no le sugieran a algún curioso y desgraciado infeliz la idea de crear un ser semejante a mí. Moriré. Dejaré de padecer la angustia que ahora me consume, y de ser la presa de sentimientos insatisfechos e insaciables. Ha muerto aquel que me creó; y cuando yo deje de existir, el recuerdo de ambos desaparecerá pronto. Jamás volveré a ver el sol, ni las estrellas, ni a sentir el verano acariciarme las mejillas. Desaparecerán la luz, las sensaciones, los sentimientos, y entonces encontraré la felicidad.”

Terminada la persecución, el monstruo se declara culpable e inocente, identificándose con un *phármakos*. Ha sido tratado como un paria, como una víctima sacrificial o como un enemigo de la humanidad. Pero en lugar de seguir oponiendo resistencia a las injusticias de

³³ Philippe Lacoue-Labarthe, *Edipo como figura*, pág. 237.

los hombres, introyecta la violencia y decide poner fin a su sufrimiento mediante un acto de auto-inmolación. El monstruo ya no soporta la contradicción que encarna y, en un gesto final de sometimiento o domesticación, anuncia su propio sacrificio, descubriendo otra de las funciones del fuego. El último aspecto que adquiere su *figura* cumple con la función social que Aristóteles le asignó al héroe trágico: purgar la violencia que atraviesa a las relaciones sociales. Pero lejos de ser olvidadas, las figuras del monstruo y de Frankenstein se replicarán y reaparecerán en el mundo bajo múltiples formas.

* * *

La célebre máxima de Aristóteles según la cual el arte y la técnica (*téchne*) imitan a la naturaleza (*physis*) no implica solamente que reproduzcan o copien la naturaleza. En la *Física*, Aristóteles escribe: “Por una parte, la *téchne* lleva a su término lo que la *physis* es incapaz de obrar. Por otra parte, ella imita”.³⁴ Hay entonces dos mimesis. Una *restringida*, que es la duplicación de lo ya dado o ya efectuado por la naturaleza. Y otra mimesis, a la que Lacoue-Labarthe llama *mimesis general*, que no re-produce, sino que *suple* cierto defecto de la naturaleza, su incapacidad de producir todo. La mimesis general es una *mimesis productiva* que imita la fuerza productiva de la naturaleza como *poiesis*. Como tal, lleva a término, cumple o perfecciona la producción natural. Es por eso que, desde el Renacimiento, la idea de *creador* pudo dejar de ser monopolio divino y ser aplicada a los hombres, especialmente a los *artistas de genio*. Pero como aclara Ernst Kantorowicz, la metáfora del “poeta creador” añade al término clásico *poiesis*, del que deriva poesía, el término *creator*, que es de raíz judeo-cristiana. La comparación renacentista entre el artista y el Dios creador resulta de una mezcla entre metáforas greco-romanas y judeo-cristianas. Por eso, uno de los grandes problemas que se le presentó a los artistas del Renacimiento fue: ¿debe el arte imitar a la naturaleza? ¿O debe superarla y, más allá de la simple imitación, arribar a la creación?³⁵ La creación sería una actividad soberana que sobrepasa a la mera imitación, ya que se trataría de una invención original y sin modelo previo que se arroga la esencia de la soberanía: el poder de juzgar a cualquiera sin ser juzgado por nadie.

De acuerdo con Kantorowicz, la metáfora teológica del artista creador es en verdad una metáfora teológico-política cuya fuente debe buscarse entre los jurisconsultos medievales. Los jurisconsultos de la baja Edad Media también se concebían a sí mismos como artistas, abocados a la legislación como “arte del bien y de lo igual”. La obra del jurisconsulto, del legislador, del soberano, del gobernante, del emperador, del papa (muchas veces idealizada

³⁴ Philippe Lacoue-Labarthe, *La paradoja y la mimesis*, en: *Ibíd.*, pág. 25.

³⁵ Ernst H. Kantorowicz, *The Sovereignty of the Artist: A Note on Legal Maxims and Renaissance Theories of Art*. En: *De Artibus Opuscula XL: Essays in Honor of Erwin Panofsky*, Millard Meiss (ed.), NYU Press, 1961.

bajo la *figura* de la *Lex animata* o “ley que respira”) debía recrear la naturaleza tal como el creador divino, pero dentro de un espacio político limitado. Incluso creando ficciones legales, tan poco falsas como las ficciones de la poesía, en especial la *persona ficta* o la *persona legal* de una *corporación*, dotándolas de verdad y vida propia para encarar de un modo nuevo los problemas administrativos y de derecho de propiedad. Imitando a Dios, el soberano inspirado era capaz de reflejar, en su obra de gobierno, las proporciones dictadas por la naturaleza, pero también *cambiar la naturaleza de las cosas* y realizar la *creatio ex nihilo*, creando nuevas leyes cuando una época de cambio lo demandaba. Según Kantorowicz, las teorías poético-artísticas del Renacimiento tomaron su modelo de las doctrinas de los juristas medievales, haciendo del soberano artista el modelo para el artista soberano.

* * *

En Frankenstein encontramos la ficción de un científico creador cuya creación se le enfrenta y pone en cuestión su soberanía. Es que las ciencias de la vida, en la búsqueda de explicar los resortes fundamentales de la creación, también se habían topado con la *mimesis* y la *figura*. Para describir la generación de vida, el siglo XVI europeo aún acudía a muchas imágenes provenientes de la alquimia y del arte. En especial la utilización del calor para transformar la materia, que constituye el método por excelencia de los alquimistas, maestros en el uso de hornos y alambiques. O bien, se buscaba descifrar el juego de las fuerzas de la naturaleza a través de las palabras, donde residiría el secreto de las cosas. Para la *episteme* del siglo XVI, aún dominada por el juego de las analogías y las semejanzas mágicas, los padres le imprimen la forma a la materia de sus hijos, pero por encima de ellos existiría un Hacedor que les infunde aliento. En general, la producción de un ser por las fuerzas que ordenan el universo recordaba la producción de objetos por el hombre.³⁶

Durante el siglo XVII comienza a despuntar una nueva actitud de pensamiento que intentaba explicar los fenómenos vitales recurriendo a las leyes de la mecánica, independientemente de un poder creador misterioso. Para explicar la generación de vida, las ciencias sostenían que el ser por venir estaba “preformado” en el líquido germinal como “animáculos” o “homúnculos”: la versión en miniatura del futuro cuerpo vivo. Se trataba de una *figura* o de un *modelo* reducido con todas sus piezas ya en su lugar. Preformistas como Spalanzani sostenían que los animáculos eran “pequeñas máquinas fetales”³⁷ que habían sido depositadas en los cuerpos al principio del mundo, e incluían dentro suyo los gérmenes de todos sus descendientes encajados como muñecas rusas, razón por la que los hijos semejarían a sus padres. Pero de este modo, todos los seres habrían sido creados de una sola vez en un

³⁶ François Jacob, *La lógica de lo viviente*, pág. 28, Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 1973.

³⁷ *Ibid.*, pág. 61.

único origen o *arché*, y las generaciones se irían sucediendo al activarse esta reserva de seres pre-constituidos y pre-existentes. Además, los preformistas se dividían entre “ovulistas” y “espermátistas”, según defendiesen que los homúnculos se encontraban en los óvulos o en los espermatozoides. Pero no podían explicar, sino recurriendo a la providencia divina, por qué al aparearse un hombre y una mujer de distinto color el resultado es una mezcla de colores, un mestizaje, ni fenómenos donde la descendencia no semeja a su familia, como en las anomalías, los “monstruos” o los llamados “fenómenos” del reino animal y vegetal.

Solo más tarde, a lo largo del siglo XIX, aparecerá la teoría de la *epigénesis*, según la cual el embrión se gesta en forma progresiva, tal como se ejecuta un plan. La estructura primaria de un ser vivo ya no estará preformada, sino que se organiza poco a poco mediante una secuencia de plegamientos y abultamientos. Como explica François Jacob, solo desde el siglo XIX, con la aparición de un vitalismo más preciso que el animismo que durante el siglo XVIII protestaba contra el mecanicismo, los seres vivos dejan de ser analizados sólo en términos de su estructura visible, para posar el foco de atención sobre las relaciones entre las partes de su organismo, tanto en su superficie como en su profundidad. Los seres ya no podían ser concebidos como máquinas porque la máquina solo posee fuerza de movimiento, pero el organismo posee lo que Kant llamaba, significativamente, una *fuerza de formación* (*Bildungstrieb*), por la que son capaces de organizarse ellos mismos.³⁸ La vida entonces aparece para Bichat como *el conjunto de reacciones que se resisten a la muerte*, y el cuerpo viviente es el teatro en el que combaten las dos potencias, siendo la salud y la enfermedad las peripecias de esta lucha. Pero como señalaba también Bichat, la vida se agota en cada ser, y se conserva transmitiéndose de ser en ser. Ya no se trata de un único acto de creación al que remitirían todas las *formas de vida*, sino de un continuo donde se da la generación, el desgaste y el engendramiento.

Durante el siglo XIX se halló que el lugar donde se conserva esta “memoria” de lo viviente es la célula, de la que la biología hizo su átomo. Cada célula en verdad lleva una suerte de “doble vida”: por un lado, una vida autónoma e individual. Por otro lado, una vida integrada a la vida de un organismo que ya no aparece como una autocracia, sino como una comunidad celular donde existe repartición de tareas, cooperación y división del trabajo.³⁹ La existencia de un ser depende entonces de la *plasticidad* metabólica y cooperativa de las partes que le *dan forma*, sin necesidad de acudir a una *psique* o una voluntad misteriosa que atribuya sus propiedades a lo viviente.

La teoría celular también permitió reformular la manera de considerar el mecanismo de la herencia. Weismann y Mandel comienzan a distinguir dos *aspectos* de la herencia: uno

³⁸ *Ibíd.*, pág. 86.

³⁹ *Ibíd.*, pág. 114.

que se ve, el *feno-tipo* (la apariencia externa de un organismo), y otro oculto, el *geno-tipo* (el conjunto de genes de un organismo). El primero expresa al segundo, pero solo parcialmente, sin agotarlo. A su vez, Weismann distingue dos tipos de células: las germinales, que contienen la sustancia que transmite la vida, y las somáticas, que cumplen todas las funciones del organismo individual pero no transmiten la herencia a otro individuo. La distribución entre *germen* y *soma* tiene aún otra consecuencia, conocida como *barrera de Weismann*: las células germinales (espermatozoides u óvulos), a diferencia de las somáticas, se encuentran al abrigo de todo lo que pueda acontecerle al cuerpo de su portador. Se reproducen idénticas a sí mismas y contienen el esbozo del organismo por nacer, pero ya no en *efigie*, sino en potencia. Contra el lamarckismo, Weismann postula que *no hay herencia de caracteres adquiridos*. Las células germinales no aprenden de la experiencia. Los cambios en la línea germinal se deben a mutaciones azarosas y a la recombinación entre la línea germinal paterna y materna, pero no a una dirección *impresa* por la influencia del ambiente.

Durante el siglo XIX ya se había especificado que toda célula, sea germinal o somática, posee dos sustancias diferenciadas: la que se halla en el núcleo y la que se halla en su exterior. Pero a medida que, desde mediados del siglo XX, se abre la *caja negra de la célula* y se descubre que la sustancia nuclear es el ADN, también se postulará una nueva relación de duplicidad: la información genética depositada en el núcleo, sobre la cual está escrito el plan o el *programa* de desarrollo del organismo, está cerrada al afuera, al abrigo de todo lo que pueda ocurrirle a las proteínas situadas en el citoplasma. La información genética se *transcribe* desde el ADN al ARN, que la *traduce* en proteínas, pero no puede viajar en sentido contrario. Esta *ley de tránsito* de la información genética es conocida como *dogma central de la biología molecular*. Al igual que la *barrera de Weismann*, el dogma postula que hay una parte de la célula, la que es capaz de reproducirse y comandar las *instrucciones* para el desenvolvimiento vital del organismo, cerrada al afuera y al abrigo de todo cambio, excepto el sobrevenido por mutaciones azarosas. Como la *vida vegetativa* de Bichat, hay una parte de la célula cerrada al afuera y otra, semejante a lo que Bichat llamaba *vida animal*, abierta al ambiente.

Todos estas *transfiguraciones* en la concepción de lo viviente hicieron que cambie el status científico de los “monstruos”. Como escribe François Jacob:

*“Su formación ya no puede atribuirse a la cólera divina, al castigo de una falta secreta, a alguna represalia contra un acto o incluso un pensamiento antinatural. Estos seres al margen del orden, ya no pueden haber sido preparados desde la eternidad para esperar, entre los otros, su turno de ver el día. Es en el curso del desarrollo embrionario que surgen las deformaciones, como consecuencia de algún traumatismo del embrión”*⁴⁰

⁴⁰ *Ibíd.*, pág. 119.

Ya sea por obra del azar, ya sea por transmisión hereditaria, ya sea debido a traumatismos sufridos por el embrión durante la vida fetal, desde el siglo XIX la *monstruosidad* aparece como resultado de errores en la ejecución de un plan biológico. Pero la teratología también descubre un rigor en la anomalía. No todo es posible en lo monstruoso. Hay un orden y una regularidad en la irregularidad. Las deformaciones se adecuan a ciertos *tipos* que pueden ser tan clasificados como lo normal. Entonces, “*la teratología, o estudio de los monstruos, suministrará a la biología una de sus principales herramientas de análisis*”.⁴¹ El estudio de lo monstruoso permite revelar, por contraste, el funcionamiento de lo normal.⁴²

* * *

En *La doble hélice*, el libro autobiográfico donde relata cómo llegó a dar con la estructura del ADN, James Watson escribe: “*Las estructuras biológicas importantes se presentan por parejas*”.⁴³ Según Watson, hay una dualidad de todos los sistemas biológicos. Algo que, como acabamos de recapitular, recorre el saber biológico: toda célula lleva una “doble vida”, los *tipos* generales de células se dividen en *germen* y *soma*, y al interior de cada célula hay una separación entre el núcleo y el exterior. Estas duplicidades, a las que podemos sumar las dos vidas y las dos muertes de Bichat, nos recuerdan el concepto de *figura*, el cual, como vimos, también es doble. De hecho, lo que descubre la biología al internarse en el núcleo celular es precisamente una *figura*, una *figura* en sí misma dual: la *figura de la doble hélice*. El ADN no es una molécula individual, sino una pareja de moléculas enroscadas entre sí en forma helicoidal. Esta *figura* (que recuerda al *atomismo figural* de Lucrecio) sería la fuente de la que emana toda *forma de vida*. Pero no se trata de una *efigie*, ni de una *imago* pre-formada, ni de una reproducción en miniatura del ser viviente futuro. Se trata de un código, de una escritura, de un texto que especifica las propiedades de cada célula. Según el aparato categorial importado por la biología molecular desde la cibernética, el ADN sería un *programa genético* escrito con un

⁴¹ *Ibíd.*

⁴² En su introducción a la autobiografía de la hermafrodita Herculine Barbin, Foucault observa que, durante siglos, los hermafroditas eran considerados seres de dos sexos a los que la sociedad les permitía elegir si querían ser hombres o mujeres. Pero desde el siglo XVIII se asiste a un paulatino rechazo de la idea de mezclar los dos sexos en un individuo, restringiendo su libre elección. Para la medicina se tratará de descifrar cuál es el sexo verdadero que se esconde bajo las apariencias confusas del hermafrodita, determinando cuál es su identidad sexual primera y cuál la accidental. Y si bien el siglo XX ha traído una mayor tolerancia hacia los que trasgreden el orden establecido, la idea de que al fin y al cabo se debe tener un único sexo no ha desaparecido del todo. Difusamente, se sigue creyendo que hay una relación esencial entre sexo y verdad, y que toda irregularidad sexual o de género es un “error” que la sociedad puede consentir, pero no dejar de señalar y enmendar. Ver: Michel Foucault, *El sexo verdadero*. En: Herculine Barbin, llamada Alexina B., Talasa, Madrid, 2017.

⁴³ James Watson, *La doble hélice: un relato autobiográfico sobre el descubrimiento del ADN*, pág. 111, Salvat, Barcelona, 1993.

alfabeto de cuatro caracteres que envía mensajes químicos transmitidos de generación en generación, así como las proteínas serían “algoritmos vivientes” que ajustan su actividad mediante “sistemas binarios” y “retroalimentación” con el ambiente.⁴⁴ Al lograr manipular ese código, las ciencias genéticas adquieren una *soberanía* sobre la vida biológica semejante a la del programador sobre las computadoras.

Pero, ¿es aún *onto-tipológica* esta *imagen* de lo viviente? ¿No trastoca acaso el concepto *típico* de *figura*, así como la determinación del ser como *eidos* o forma visual? Lo que se desestabiliza con el advenimiento de la cibernética es la metáfora misma que hacía de trasfondo para la metáfora onto-tipológica. La máquina cibernética no *inscribe* la materia como el tipo móvil de la imprenta, ni como el cuño de metal con el que antiguamente se acuñaban las monedas. Con la máquina cibernética no se trata tanto de imprimir formas *a priori* sobre la materia como de transmitir, modular y archivar *in-formación*. La *figura* de la doble hélice *prefigura* el *aspecto* o el *feno-tipo* de los seres vivientes, pero lo hace de un modo abstracto o sintético que, a diferencia de un *tipo* o de un *cuño*, no guarda una relación de semejanza analógica con la copia o con el producto final. Además, al basarse en el análisis estadístico, la cibernética y la biología molecular recogen la enseñanza que, según Jacob, marcó el comienzo del pensamiento científico moderno: tanto para la teoría de la evolución como para la termodinámica, los seres u objetos pertenecientes a una misma clase ya no aparecen como un conjunto de copias iguales a un mismo modelo, sino como una *población* de individuos donde el *tipo* es un promedio abstracto y cada miembro de la población es heterogéneo y pasible de variar con respecto al grupo, difundiendo, con el tiempo, un cambio evolutivo. No obstante, y en simultáneo, la biología molecular, al hacer del programa cibernético el *modelo* para la estructura fundamental de lo viviente, reenvía a la onto-tipología, en tanto la vida se describe, miméticamente, de acuerdo a un modelo tecnológico, difuminando la frontera entre lo vivo y lo inerte, haciendo que el léxico del engendrar se vuelva a confundir con el léxico de la figuración.

* * *

¿Cuál es la diferencia entre *formación* e *información*? En la antigüedad romana, el término *informatio* pertenecía al mismo campo léxico que la *idea/eidos* platónica, la *morphé* aristotélica y su traducción común al latín como *forma*. Se lo encuentra en casi todos los autores donde Auerbach rastreó el término *figura*, y con dos significados fundamentales: el acto de transmitir conocimientos a otra persona, y la acción de dar forma a una materia (a diferencia de *informe* o *informal* en el sentido de negación de forma, el prefijo latino *in* no tiene en este caso el significado de negación, sino el de acentuar una acción). Por ejemplo, en su Eneida, Virgilio

⁴⁴ Ver: Gabriel Muro, *Los algoritmos vivientes*, Espectros, Nro. 7, 2021.

describe a Vulcano junto a los cíclopes martillando (*informatum*) los relámpagos que le entrega a Zeus; Tertuliano llama a Moisés *populi informator*, en el sentido de educador y modelador del pueblo; Agustín concibe el proceso de impresión de una percepción visual en la memoria como *informatio sensus*, aludiendo a la metáfora de la acuñación del *typos* sobre una materia maleable; Tomás de Aquino traduce el *hilemorfismo* aristotélico como *informatio materiae*. Pero Tomás, tal como señalara Kantorowicz sobre la teología-política del artista y del jurisconsulto, distinguía entre proceso de formación física y biológica, en particular la formación del cuerpo por el alma, llamándola *per modum informationis*, de la actividad divina o *per modum creationis*. Esta diferencia entre información y creación, que es ajena a la cultura greco-romana, permitía a Tomás plantear que el demiurgo platónico es un dios ceramista cuya actividad es sólo *per informationem*, mientras que el dios cristiano es una causa trascendente que crea las cosas *ex nihilo*.⁴⁵

A partir del siglo XVI, a medida que declina la escolástica, ascienden las ciencias empíricas y se alza la determinación del ser como subjetividad, *información* deja de mentar un proceso objetivo y adquiere una valencia cada vez más subjetiva. Este giro es común a las lenguas europeas derivadas del latín, así como a las influenciadas por el latín como el inglés. El término va perdiendo el significado objetivo de dar una forma sustancial a la materia y conserva el sentido subjetivo de comunicar algo nuevo a alguien, ya sea de forma escrita u oral, particularmente en documentos judiciales, de forma tal que *informar* e *informante* adquieren un sentido “inquisitorial”, ya que traducen la palabra latina *inquisitio*.

A principios del siglo XX y en el ámbito anglosajón, *información* comenzó a adquirir especial relevancia en los campos de la biblioteconomía y las ciencias de la documentación, pudiendo considerarse a los bibliotecarios y documentalistas los primeros *científicos de la información*. Las bibliotecas comenzaron a ser pensadas entonces como *oficinas de información* con la función de hacer que los libros y las informaciones sobre los libros estén disponibles para los solicitantes. Pero en 1948 se dio un verdadero giro copernicano en el uso del término, cuando el matemático e ingeniero Claude Shannon publicó el artículo *Una teoría matemática de la información*. La teoría de Shannon no es ni una teoría semántica ni una teoría pragmática acerca del sentido de los mensajes transmitidos, sino una teoría sintáctica que trata sobre la codificación de mensajes en aparatos eléctricos. Este concepto de información era extraño a todas sus acepciones anteriores. Se trata de un concepto relacionado con el notificar, pero tiene un sentido técnico, objetivo y *formal*, en la acepción de una *formalización* matemática. Lo que le interesaba a Shannon era encontrar el modo más económico de almacenar y transmitir un mensaje a través de un sistema comunicacional eléctrico, evitando el ruido,

⁴⁵ Para este apartado sobre la historia conceptual de información hago referencia a: Rafael Capurro, *Past, present, and future of the concept of information*, tripleC, Nro. 7, págs. 125-141, 2009.

contrarrestando la entropía y economizando lo que dio en llamar “bits”. En la década de 1950, esta teoría sirvió de modelo conceptual en numerosos campos, como la psicología, la biología molecular, la cibernética, las ciencias sociales y la documentación. Pero al extrapolar el término más allá del ámbito técnico en el que Shannon lo había definido, tenía que volverse a definir, tornándolo más subjetivo y cualitativo. Desde entonces, el concepto comenzó a enriquecerse, pero también a desdoblarse. Por un lado, información significa lo que puede ser entendido subjetivamente, tanto como una distinción, una selección y una no confusión que permite tomar una decisión (según la célebre definición de Gregory Bateson, la información es *una diferencia que marca o hace la diferencia*). Se opone al ruido y a lo que adviene por azar, requiriendo tanto de previsibilidad como de novedad. Por el otro lado, información significa una entidad objetiva, como los nucleótidos del ADN, capaz de generar *formas*, en una suerte de retorno del antiguo significado objetivo de *información*, pero ya no en un sentido permanente y atemporal, como en *eidōs* o *morphē*, sino a lo largo de un proceso temporal. *Información* se convierte así en un concepto interdisciplinario y polivalente. Designa tanto un proceso como el resultado de un proceso, y significa cosas distintas según el ámbito en el que sea invocado, haciendo surgir la pregunta: ¿la información está en las cosas como una entidad objetiva? ¿O se trata de una construcción puramente *teórica*?

Gilbert Simondon ha aportado una clarificadora perspectiva a este respecto. En primer lugar, por su cuestionamiento del *hilemorfismo*, el cual presupone los términos *forma* y *materia* como dos realidades distintas y estables que se comunican misteriosamente entre sí. En segundo lugar, por el modo en que distingue forma e información, distinción que atañe, por definición, a aquello que se *muestra*. Si toda percepción y conocimiento puede pensarse como un problema de individuación, ¿cómo es que el sujeto percibe objetos separados, que poseen una individualidad consistente, y no un *continuum* confuso de sensaciones? Según Simondon, esta es la pregunta que ninguna de las dos grandes teorías modernas de la percepción, la teoría de la forma (*Gestalt*) y la teoría de la información, han podido responder.

La *Gestalt* ha postulado la existencia de unas formas innatas, las “buenas formas”, que, por su simplicidad, poseen una gran pregnancia y organizan toda percepción. Pero la *Gestalt* piensa la forma como dada, sin génesis. Por lo tanto, sin *plasticidad*, sin *individuación*, ni tampoco degradación y posibilidad de ser cuestionada por formas nuevas. Más semejante a la forma en su acepción *arque-típica* que al concepto plástico de *figura*. Por su parte, la teoría de la información ha postulado que cuanto más información haya en una señal transmitida, mayor será el detalle de la forma que le llega al receptor. Pero estos dos postulados son incompatibles entre sí. La buena forma se define por su cualidad y la información se define por su cantidad. Cuanto menos monótono y *estereo-típico* sea un mensaje, más difícil será de transmitir, exigiendo una cantidad más elevada de información. Por el contrario, transmitir una “buena forma”, como un cuadrado o un círculo, requiere una pequeña cantidad de señales.

De modo que la individuación no es asimilable ni a la buena forma geométrica ni a la alta cantidad de información: conlleva la reunión de los *dos aspectos*, e incluso de *los dos aspectos del aspecto*. De aquí la necesidad de una mediación: por encima de la información como cantidad y la forma como cualidad existe lo que Simondon llama “información como intensidad”. La imagen más *informativa* no es necesariamente la más simple, pero tampoco la más minuciosa o definida. La imagen que posee más sentido para el sujeto que percibe depende de su dinamismo vital, de la situación concreta en la que el sujeto se sitúa, del diferencial de intensidad producido. Depende del modo en que el sujeto se relaciona con el mundo y del *acoplamiento sistémico* que forma con lo percibido.

Ni forma ni información son cosas. No son sustancias. Las formas no están enteramente contenidas en lo real. Se constituyen en el sistema que forman el observador y lo observado dentro de un campo perceptivo. Entonces, las estructuras de las buenas formas no suministran más que *marcos y moldes*, pero es preciso que tanto los detalles informacionales *modulados* como los conjuntos formales *moldeados* tengan un sentido que permita la intermediación entre el sujeto y el mundo.⁴⁶ Fuera de un sistema específico (físico, biológico, psíquico, social o tecnológico), forma e información carecen de significado. Por eso, la percepción no consiste tanto en la captación de una forma exterior, sino en un esfuerzo de invención perceptiva allí donde se presenta un conflicto vital determinado, de modo tal que ninguna forma momentáneamente estabilizada agote la carga *preindividual* y *metaestable* que toda individuación transporta como reserva, haciendo posible el devenir de una siguiente individuación de formas.

* * *

En los últimos años, a partir del descubrimiento de CRISPR, la técnica que facilitó la puesta en práctica de la ingeniería genética, han aparecido verdaderos *Frankenstein* y *modernos Prometeos*. Por nombrar solo algunos casos: en el año 2018, el biólogo chino He Jiankui dio a luz a dos gemelas editadas para hacerlas inmunes al HIV. A raíz de este experimento, y por haber hecho un uso aún ilegal de esta biotecnología, el científico ha sido llamado “el Frankenstein chino”. En el año 2020 se informó que una alianza de investigadores alemanes y japoneses introdujeron un gen humano en el feto de un mono tití común, lo que provocó el agrandamiento de la neocorteza de su cerebro. A comienzos del año 2022, médicos y científicos estadounidenses lograron llevar a cabo el primer trasplante de corazón de cerdo a un ser humano, operación que demandó la edición genética del animal del que se extrajo el

⁴⁶ Gilbert Simondon, *La individuación a la luz de las nociones de forma e información*, pág. 360, Editoriales Cactus y La Cebra, 2009.

órgano para volverlo compatible con el organismo humano.⁴⁷ Todos estos experimentos abren las compuertas para el arribo de todo un cortejo de monstruos, ciborgs,⁴⁸ mutantes y seres transgénicos, simbiosis de lo orgánico y lo técnico, que son arrojados al mundo.

La *trama* de Frankenstein parece haber *prefigurado* estos prodigiosos poderes científicos, donde la vida biológica aparece como un *texto* que puede ser editado a voluntad. Los usos de CRISPR parecen consumir una tendencia que comenzó a manifestarse desde los años cincuenta: el ascenso de la escritura como modelo de la estructura de lo real. Ya sea en genética, en cibernética o en antropología, todo sistema opera de acuerdo a una lógica donde se inscriben y entretienen signos, y donde ningún término es auto-suficiente, sino que se define por la posición que ocupa en un texto y el modo en que juega con otros términos. Para la biología molecular, la vida tendría nuevamente dos caras: la forma exterior de lo viviente estaría determinada por una forma interior, codificada por información escrita o programada en el material genético. El ADN sería entonces una suerte de *bioarchivo* que guarda la memoria de lo viviente. Pero tecnologías como CRISPR, así como campos de investigación como la epigenética y las terapias regenerativas con células madre, estarían deconstruyendo la ley de hierro postulada por el dogma central de la biología molecular: el genoma ya no aparece como un texto auto-clausurado o *pre-formado*, ya no aparece como un libro cerrado, sino como una compleja red adaptativa que ahora puede ser manipulada o editada.

La filósofa francesa Catherine Malabou postula que estas nuevas tecnologías y campos científicos hacen preferible recurrir al paradigma de la *plasticidad*, más allá del paradigma de la escritura. La plasticidad, que proviene de la palabra griega *plassein* (modelar, moldear), apunta a dos significados diferentes. Refiere tanto a la aptitud de recibir forma (por ejemplo, la arcilla es plástica), así como a la habilidad de dar forma (como en las *artes plásticas* o en la *cirugía plástica*). Pero la plasticidad también se caracteriza por el poder de aniquilar la forma, como al hablar de *explosivos plásticos*. En consecuencia, la plasticidad se sitúa entre dos polos extremos: por un lado, el tomar forma, por el otro, la destrucción o explosión de toda forma.⁴⁹ Pero así como la biología molecular de mediados del siglo XX tomó su modelo operativo de la cibernética, Malabou, en lugar de concentrarse en la célula, se focaliza en los muchos

⁴⁷ De hecho, un libro reciente asocia a Frankenstein con CRISPR. Su título es: *Modern Prometheus: Editing the Human Genome with Crispr-Cas9*, por James Kozubek.

⁴⁸ El nombre *cyborg*, acrónimo de *cyber organism*, se debe a los científicos Manfred Clynes y Nathan Kline, que a principios de la década del sesenta especularon sobre la posibilidad de alterar tecnológicamente el metabolismo humano mediante drogas para adaptarlo a entornos no aptos para la vida, como el espacio exterior. Desde entonces, el *cyborg* jugó un rol de gran relevancia en la ciencia ficción y tiende a volverse la *figura* principal del capitalismo cibernético. Ver al respecto: Leonardo Fabián Sai, *Notas sobre el Capital Cibernético: Un ensayo de interpretación sociológica*, Revista Espectros, año 6, Nro. 7, Buenos Aires, 2021.

⁴⁹ Catherine Malabou, *Plasticity at the dusk of writing: dialectic, destruction, deconstruction*, pág. 87, Columbia University Press, NY, 2010.

hallazgos que, en los últimos cincuenta años, ha hecho la neurobiología. Por eso, afirma que el modelo de la plasticidad ya no sería gramatológico, sino neurológico. Si se define la *neuroplasticidad* como la habilidad de las sinapsis para modificar su eficacia como resultado de la experiencia, entonces su condición de posibilidad es la indeterminación genética. Ya no se trata de códigos genéticos rígidamente programados en el ADN. La imagen del cerebro que ha emergido en las últimas décadas no es la de una máquina determinista y sin devenir. Los genes determinan la anatomía general del cerebro, pero dejan un amplio margen de acción a la variabilidad de las sinapsis. Así, el cerebro aparece como algo que se “esculpe” a lo largo de cada vida y bajo influencias externas, haciendo de cada cerebro algo único e individuado.⁵⁰ Una vez que se forma su anatomía general y se diferencia en regiones, *el cerebro está programado para transformar su programa*.

Sin embargo, este despuntar de la plasticidad, de cada vez mayor importancia en ámbitos como la fabricación de materiales, la neurobiología y los estudios de género,⁵¹ no significa un retorno al concepto tradicional de forma, ni una recaída en la onto-tipología. La plasticidad designa la capacidad de un sistema para *auto-trans-formarse* y tomar forma, pero no una forma fija, inmutable o plenamente presente, sino siempre precaria y temporalizada. Una forma que, a diferencia de la pensada por la tradición metafísica, ya no puede ser escindida de la esencia o del ser. Ya no puede haber cambio de forma sin alterar la naturaleza de lo que cambia, excepto como mero gatopardismo. Las mutaciones son tanto de forma como de ser, o mejor, de *forma de ser*, y pueden ser benignas o catastróficas.⁵² Con la

⁵⁰ Catherine Malabou, *What Should We Do with Our Brain?*, pág. 7, Fordham University Press, EE.UU., 2008. En este apasionante libro, Malabou comenta que la neurobiología viene desestabilizando las topografías rígidas localizadas por anatomistas y neurólogos en el pasado. Los métodos basados en neuroimágenes muestran que las actividades cerebrales no están claramente localizadas. La actividad mental se manifiesta como *redes temporales* que se activan de acuerdo a tareas cognitivas específicas, ensamblando distintas zonas cerebrales. Las *formas* que dibujan las redes no son fijas. Cambian de acuerdo a la tarea a realizar y el contexto cognitivo en el que tienen lugar. Así, el objeto mental aparece como algo a la vez localizado y deslocalizado.

⁵¹ Los estudios *queer* de las últimas décadas han sido un campo especialmente fructífero a la hora de pensar la cuestión de lo monstruoso, postulando una suerte de teratología positiva. Significativamente, en un breve pasaje de *El género en disputa*, Judith Butler hace notar que cuando una persona homosexual exagera rasgos del sexo opuesto no se trata de una reintegración en la heterosexualidad. Tomando como ejemplo una lesbiana *butch* o *marimacho* deseada por una lesbiana *femme*, Butler comenta que los rasgos masculinos de la *butch* pueden pensarse como una *figura masculina* yuxtapuesta a la “base” de un cuerpo femenino. Los juegos eróticos entre *figura* y *base*, por el que una mujer puede ser *figura* de un varón y un varón ser *figura* de una mujer, más que reenviar a la heterosexualidad, desestabilizan las categorías hegemónicas de masculino y femenino. Lo que en estas relaciones se pone en duda es la noción de una identidad heterosexual original, coherente o natural. Incluso, podríamos decir que ponen en cuestión al género como *prefiguración* de la identidad sexual, abriéndolo a una *refiguración* permanente. Ver: Judith Butler, *El género en disputa*, pág. 245, Paidós, Buenos Aires, 2018.

⁵² Catherine Malabou, *Ontology of the Accident. An Essay on Destructive Plasticity*, p. 17, Polity Press, UK, 2012.

plasticidad estaríamos ante una nueva *figura del pensamiento*, que Malabou localiza en Hegel como su primer impulsor, y que podríamos relacionar con el concepto pagano de *figura* rescatado por Erich Auerbach. Así como la *figura* latina connotaba plasticidad y oscilación entre el modelo y la copia, el concepto actual de plasticidad es una *figura* que refiere a la mutación incesante del ser, así como a la capacidad originaria de lo viviente para dar, recibir y destruir formas.

Pero más que una oposición entre escritura y plasticidad, o entre lo gráfico y lo formal,⁵³ tecnologías como CRISPR muestran que los nuevos poderes científicos son tanto poderes de escritura como poderes plásticos. El poder de esta nueva genética consiste en producir mutaciones y metamorfosis guiadas y pro-gramadas, ya no de acuerdo a tipologías rígidas, ortopédicas o normalizantes. La nueva genética no persigue la expulsión platónica de la plasticidad humana, sino su aprovechamiento, su explotación y su *refiguración*. Se trata de tecnologías que no buscan imitar la naturaleza en el sentido restringido de copia de la apariencia externa de las cosas. Imitan la naturaleza en el sentido general y aristotélico de mimesis de su dinámica generativa. O bien, más que la imitación de la apariencia exterior de los procesos mentales, la inteligencia artificial se empeña en imitar la capacidad de la inteligencia para auto-transformarse, independientemente de lo programado de antemano por el diseñador informático. Las computadoras de última generación no buscan imitar un órgano de control central, como las viejas metáforas mecanicistas se representaban al cerebro. Buscan replicar órganos con múltiples estructuras, a las que se les ha dado el significativo nombre de *redes neuronales artificiales*, capaces de plasticidad y transformación interna a partir de una cierta relación con el exterior y la alteridad. Tendríamos entonces dos plasticidades y una nueva duplicidad de lo plástico: una plasticidad de la *physis* y otra de la *téchne*. Una plasticidad de la naturaleza y otra de la cultura o de lo artificial. Dos formas de la plasticidad que se confunden cada vez más entre sí.

Asimismo, tecnologías y saberes como la neurobiología, la genética y la inteligencia artificial bien pueden amoldarse al *nuevo espíritu del capitalismo*, el cual, como observa Malabou, guarda una aparente relación de coincidencia con el concepto de plasticidad. El nuevo espíritu del capitalismo es una organización del trabajo centrada en la demanda de movilidad, adaptabilidad y flexibilidad permanentes, y donde sobrevivir significa conectarse a una red, al punto tal que los neurocientíficos que ofician de gurús hacen del propio cerebro

⁵³ Malabou, al apresurarse por anunciar el crepúsculo de la escritura a favor del paradigma de la plasticidad, parece pasar por alto que, en Derrida (con quien mantuvo una relación de cercanía pero también de *parricidio*), la archi-escritura, que no debe confundirse con la escritura en su sentido estrecho, es todo menos la negación de la plasticidad, sino lo que posibilita cualquier inscripción o huella en su movimiento de espaciamento, alteración, diferencia y diferimiento. Basta leer la crítica al determinismo genético esbozado por François Jacob a lo largo del seminario de Derrida de 1975-1976, de reciente publicación, titulado *La vie la mort*.

algo en lo que se debe invertir, un capital personal constituido por una suma de habilidades que deben mantenerse al día. Sin embargo, esta cercanía entre flexibilización posfordista, sociedad conectivista y plasticidad cerebral es solo parcial, puesto que *la flexibilidad no debe confundirse con la plasticidad*. Según Malabou, la flexibilidad es el *doble ideológico* de la plasticidad. Flexible es aquello capaz de doblarse y adaptarse, y que solo retiene uno de los aspectos de la plasticidad: la capacidad de recibir forma, de soportar o de tolerar un cambio, de volverse dócil. Pero carece de su otro aspecto: el poder de dar forma, de hacer una impresión, de inventar.

Contrariamente a la postura de muchos de los promotores de la plasticidad neurológica, que quieren establecer una mera continuidad pacífica entre biología y cultura, Malabou señala que una forma de vida no se crea, no se mantiene ni se reforma sino en una tensión conflictiva y contradictoria con las formas que amenazan con fijarla, deformarla y destruirla. Así, arribamos a una de las mayores paradojas del presente: mientras las ciencias descubren cada vez más facetas de la plasticidad material, tenemos la sensación, por obra de la confusión ideológica entre flexibilidad y plasticidad, que nada puede ser verdaderamente transformado o *transfigurado*, y que carecemos de futuro.⁵⁴ Como el monstruo de Frankenstein, oscilamos entre la plasticidad y el sentimiento de condena.

* * *

Lo apasionante acerca del monstruo de Frankenstein, la razón por la que la novela conmueve más que las versiones cinematográficas, es que se trata de una *figura* dotada de plasticidad. Ha recibido de Víctor una forma horrible, pero también es capaz de darse forma a sí mismo. El monstruo no está vivo sólo porque se mueva y respire, sino porque se modela a medida que se abre al mundo. Su tragedia consiste en haber recibido una plasticidad que se despliega libremente, pero que finalmente queda malograda por subordinarse a la *deformidad* física que le ha sido impuesta. Como toda monstruosidad, el monstruo de Frankenstein es una forma extraña, escandalosa e intolerable que no es bien recibida por la sociedad y a la que nadie quiere hospedar, arrojándola a las regiones de lo inhóspito, en donde elucubra su venganza.

Víctor crea una forma de vida sobre la que pretende ejercer una propiedad indisputable, y, sin embargo se revela contraria a lo que preveía. Víctor no vio venir aquello que pretendía hacer venir, y la tensión de la novela pasa precisamente por el temor de Víctor a que el monstruo aparezca sin aviso. La novela de Mary Shelley es una temprana e inigualable crítica a la calculabilidad de la ciencia moderna.

En *La procedencia del arte y el destino del pensar*, conferencia dictada en 1967, Heidegger cuestionaba las pretensiones de la cibernética, la biología molecular y aquellas

⁵⁴ Catherine Malabou, *What Should We Do with Our Brain?*, pág. 11.

ciencias de la predicción que, por aquel entonces, comenzaban a reunirse bajo el rótulo de “futurología”:

“¿De qué índole es, pues, el porvenir, que debe ser investigado en forma metódicamente rigurosa por la futurología? El porvenir es representado como aquello que “viene hacia el hombre”. El contenido de lo que viene hacia el hombre empero se agota necesariamente en aquello que es calculado desde el presente y para éste. El porvenir investigable por la futurología es solamente un presente prolongado. El hombre permanece recluido en el perímetro de las posibilidades calculadas por y para él.”⁵⁵

Mientras la ciencia moderna se dirige hacia lo calculable, el arte, según Heidegger, debe retornar a la olvidada *alétheia* para desocultar lo que se oculta y despertar temor: aquello que no se deja controlar ni calcular, lo incierto, lo por venir, lo que no es una mera prolongación del presente, sino lo absolutamente otro y sorprendente. No hay futuro, no hay acontecimiento, sin la posibilidad de una sorpresa absoluta. La realidad histórica es plástica no porque se deje modelar a partir de modelos preformados, sino porque es contingente. Nunca se clausura sobre sí misma. El futuro no puede estar completamente *prefigurado*, porque se volvería presente, se deshistorizaría y se anularía en su temporalidad. Pero tampoco puede haber novedad sin algún tipo de memoria o tradición que permita deslindar lo nuevo de lo repetido, haciendo lugar al advenimiento de lo extraño para hospedarlo, asimilarlo y dejar que nos transforme. El futuro no puede ser ni lo absolutamente calculable ni lo absolutamente imprevisible. El futuro como tal es inanticipable, y sin embargo hay que estar lo mejor preparado para recibirlo, sin estar seguro de su arribo y sin rechazarlo violentamente. La literatura, en especial la literatura fantástica y de ciencia ficción, *prefiguran* el futuro de una manera no profética. No persiguen la realización de un anuncio escatológico, sino *desfigurar* las imágenes del futuro producidas por la futurología, para hacer lugar a la espera y la promesa de aquello cuya venida no está garantizada.

Lo monstruoso siempre ha sido *figurado* como aquello que habita las fronteras entre lo vivo y lo muerto, o entre lo humano y lo bestial. Un monstruo es aquello que se muestra sorpresivamente y sobresalta por su semejanza con respecto a todo lo conocido. Asusta porque nada preparó para identificar su *figura*. Pero acaso esta sea también la *figura* del futuro y del acontecimiento en general. El futuro es monstruoso y está poblado de monstruos. Es preciso recibirlos y darles la bienvenida.⁵⁶

⁵⁵ Martin Heidegger, *La procedencia del arte y el destino del pensar*, disponible en la web.

⁵⁶ Ver al respecto: Jacques Derrida, *Passages – from Traumatism to Promise*. En: *Points... Interviews, 1974–1994*, ed. Elizabeth Weber, pág. 386, Stanford University Press, 1992.

BIBLIOGRAFÍA

Catherine Malabou, *Ontology of the Accident. An Essay on Destructive Plasticity*, Polity Press, UK, 2012.

Catherine Malabou, *Plasticity at the dusk of writing: dialectic, destruction, deconstruction*, Columbia University Press, NY, 2010.

Catherine Malabou, *What Should We Do with Our Brain?*, Fordham University Press, EE.UU., 2008.

Dora y Erwin Panofsky, *La caja de Pandora. Aspectos cambiantes de un símbolo mítico*, Sans Solei, 2020.

Erich Auerbach, *Figura*. En: *Scenes from the Drama of European Literature: Six Essays*, Meridian Books, EEUU, 1959.

Erich Auerbach, *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*, Fondo de Cultura Económica, México, 1996.

Ernst H. Kantorowicz, *The Sovereignty of the Artist: A Note on Legal Maxims and Renaissance Theories of Art*. En: *De Artibus Opuscula XL: Essays in Honor of Erwin Panofsky*, Millard Meiss (ed.), NYU Press, 1961.

François Jacob, *La lógica de lo viviente*, Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 1973.

Gilbert Simondon, *La individuación a la luz de las nociones de forma e información*, Editoriales Cactus y La Cebra, 2009.

Horacio González, *La ética picaresca*, Terramar, Buenos Aires, 2017.

Jacques Derrida, *La bestia y el soberano, volumen II*, Manantial, Bs.As., 2011.

Jacques Derrida, *La farmacia de Platón*, Espiral, 1997.

James I. Porter, *Disfigurations: Erich Auerbach's Theory of Figura*, Critical Inquiry 44, Universidad de Chicago, 2017.

James Watson, *La doble hélice: un relato autobiográfico sobre el descubrimiento del ADN*, Salvat, Barcelona, 1993.

Judith Butler, *El género en disputa*, Paidós, Buenos Aires, 2018.

Julia V. Douthwaite y Daniel Richter, *The Frankenstein of the French Revolution: Nogaret's automaton tale of 1790*, *European Romantic Review*, 20:3, 381-411, 2009.

Karl Marx, *Introducción general a la crítica de la economía política*, Siglo XXI, México, 1989.

Marcel Mauss, *Sobre una categoría del espíritu humano: la noción de persona y la noción del "yo"*. En: *Sociología y Antropología*, Editorial Tecnos, Madrid, 1979.

Martin Heidegger, *La procedencia del arte y el destino del pensar*, disponible en la web.

Mary Shelley, *Frankenstein*, Bruguera, Buenos Aires, 2016.

Michel Foucault, *El ojo del poder*, en Jeremías Bentham, *El Panóptico*, Ed. La Piqueta, Barcelona, 1980.

Michel Foucault, *El sexo verdadero*. En: Herculine Barbin, llamada Alexina B., Talasa, Madrid, 2017.

Michel Foucault, *Nacimiento de la clínica*, Siglo XXI editores, Argentina, 2004.

Philippe Lacoue-Labarthe, *Edipo como figura*, en: *La imitación de los modernos*, La Cebra, 2010.

Philippe Lacoue-Labarthe, *Typography. Mimesis, Philosophy, Politics*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts / Londres, Inglaterra, 1989.

Radu R. Florescu, *In Search of Frankenstein: Exploring the Myths behind Mary Shelley's Monster*, Warner Books, Nueva York, 1975.

Rafael Capurro, *Past, present, and future of the concept of information*, tripleC, Nro. 7, págs. 125-141, 2009.

Roberto Esposito, *Tercera persona. Política de la vida y filosofía de lo impersonal*, pág. 36, Amorrortu, Buenos Aires, 2009.