



CAVE CANEM. Estudio sobre una deriva conceptual: Del Monstruo al Otro a través de la literatura

Ana C. Conde

acconde@hotmail.com

- «- Abuela, ¿por qué tienes esas orejas tan grandes?
- Para escucharte mejor, hijita.
- Abuela, ¿por qué tienes esos ojos tan grandes?
- Para verte mejor, hijita.
- Abuela, ¿por qué tienes esas manos tan grandes?
- Para acariciarte mejor, hijita.
- Abuela, por qué tienes esas piernas tan grandes?
- Para correr mejor, hijita.
- Abuela, ¿por qué tienes esos dientes tan grandes?
- ¡Para comerte mejor! »¹

¿Es el lobo feroz un monstruo? Pregunta difícil. A primera vista y sin reflexionar demasiado diríamos que sí porque ¿quién si no el lobo personifica los miedos de la niñez? ¿quién si no el lobo se come a Caperucita y a su abuela? Sin embargo otra pregunta planea: ¿tiene el lobo otra opción? Evidentemente no. Forma parte de su esencia el comerse a Caperucita. Sin lobo no habría cuento. Sin festín “caníbal” no habría historia que contar: ni lobo, ni niña, ni abuela, ni cazador ni moraleja. Pero no nos apresuremos en conclusiones: el lobo está ahí por algo, consiste precisamente en su “ser sí-mismo”, es decir, en su ser determinado – condenado si se quiere – a obrar siempre de la misma manera puesto que su esencia consiste en ese eterno retorno de una acción sin opción. El lobo se comerá a Caperucita y se la comerá siempre.

Hacerse la pregunta por el ser del lobo es hacérsela “viendo a través” del ente que es. «*Todo preguntar es un buscar (...) conocer “qué es” y “cómo es” un ente*»². Y ente «*es todo aquello de que hablamos, que mentamos, relativamente a lo que nos conducimos de tal o cual manera; ente es, también, aquello que somos nosotros mismos y la manera de serlo. El ser está implícito en el “qué es” y el “cómo es”; en la realidad en el sentido más estricto; en el “ser ante los ojos”; en el “constar que...”; en el ser válido; en el “ser ahí”; en el “hay”*»³. Del lobo sólo conocemos que engaña, que tiene hambre y que quiere comerse a Caperucita. Con estos datos, ¿cuál es el “ser sí-mismo” del lobo? ¿cuál su realidad? Hacer lo que tiene que hacer. No tiene opción.

¹ «Caperucita roja» en *Mil años de cuentos*, Madrid, Edelvives, 1994, pp. 19-20. Versión revisada de los hermanos Grimm de la recogida por Perrault

² Heidegger, M.: *El ser y el tiempo*, Madrid, Fondo de cultura económica, 2000, p. 14.

³ *Ibid.*, p. 16. Negrita nuestra.

Por tanto, ¿es el lobo *feroz* un monstruo? Sí, porque su ser es el miedo que pone en peligro una jerarquía de valores que es preciso reforzar. Sí, porque tiene sentido como elemento del engranaje de la gran maquinaria de una sociedad. Sí, porque el lobo, al igual que otros *monstruos* de otras épocas, es el can Cerbero del Estado, es el guardián del orden establecido en tanto que vía de escape de los miedos de una comunidad. Sella y reconduce. Pastorea los temores. *Cave canem*.

El problema de si el lobo *feroz* es un monstruo o no depende, como todo, de qué se entienda por *monstruo*. El análisis del término conlleva dos vertientes que nada tienen en común y cuyas conclusiones nos llevan por derroteros completamente distintos. Podemos hacer una **valoración estética** que apuntaría a la idea de belleza, de lo proporcionado. En este sentido y siguiendo el diccionario María Moliner, monstruo sería «*el ser que tiene alguna anormalidad muy notable y fea*», «*aberración, anormalidad, deformidad, irregularidad*» o «*deforme, desproporcionado, feo, monstruosidad*». Monstruo quedaría así asociado a fealdad. Según la otra vertiente se produciría un viraje del término hacia una **valoración moral** que, sin duda, estaría asociada a la idea de libertad: podemos elegir hacer el bien o hacer el mal. Tenemos la opción (frente al lobo que no la tenía). Monstruo se aplicaría a «*una persona muy cruel y malvada*». Por tanto, el monstruo y el Mal formarían parte de una misma cosa.

Las derivas conceptuales y la asociación de ideas cargadas de prejuicios han llevado a un paulatino desenfocamiento de lo *monstruoso*. Se juega con los miedos. Es un as más de la baraja, pero no uno cualquiera. Este desenfocamiento no es caprichoso, sino que es fruto de unas más que sospechosas intenciones. Interesa que se tenga miedo a unas cosas y no a otras. Interesa que se materialicen ciertos temores y no otros. Interesa... ¿interesa a quién? «*Todo sistema social se dota de una estructura de control para mantener el orden moral instaurado. Un orden basado en muy diversas formas coercitivas, necesitadas de elementos ideológicos y culturales que justifiquen dicha coerción. Las sociedades occidentales cristianas se han servido durante siglos de símbolos como el demonio, las brujas o los seres monstruosos para marginar o expulsar a cualquier miembro considerado indeseable (...) Estos seres diabólicos amenazan la unidad del grupo social y han de ser eliminados para reforzar la coherencia interna e impedir el cuestionamiento jerárquico*»⁴. Tomar conciencia de esta herramienta de control nos sirve para «*contemplar el reverso del tapiz, las costuras y los anudamientos que hacen posible la tersura (aparente, añadido yo) de éste (...) Se trata, en suma, de advertir la exigencia de que esa cara oculta, umbría, ominosa, inhóspita esté siempre, de un modo indirecto, analógico (o simbólico), de alguna manera expuesta*»⁵.

La presencia de la figura del monstruo no sólo sirve como medida coercitiva, sino también como medida catártica. Los miedos existen y existirán siempre, pero no son siempre los mismos. Cambia cómo se manifiesten en el seno de una sociedad. Por tanto, lo que interesa es controlar la forma, la fuerza y la manera de materialización de un flujo inevitable e inherente al ser mismo del hombre. El monstruo es la encarnación de un miedo y, asumiendo un papel semejante a lo festivo, se convierte en el elemento catártico de un subconsciente colectivo y a la par, en un elemento de control. «*Las criaturas monstruosas vendrían a ser manifestaciones de todo aquello que está reprimido por los esquemas de la cultura dominante. Serían las huellas de lo no dicho y no mostrado de la cultura, todo aquello que ha sido silenciado, hecho visible. Lo monstruoso hace que salga a la luz lo que se quiere ocultar o negar*»⁶. Por tanto, el monstruo sería la manifestación de lo reprimido, y en tanto que

⁴ G. Cortés, J.M.: *Orden y caos. Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*, Barcelona, Anagrama, 2003, p. 17.

⁵ Trías, E.: *Lo bello y lo siniestro*, Barcelona, Ariel, 2001, p.11.

⁶ G. Cortés.: op. cit., p. 19.

reprimido y oculto, lo siniestro: «*Lo siniestro no sería realmente nada nuevo, sino más bien algo que siempre fue familiar a la vida psíquica y que sólo se tornó extraño mediante el proceso de su represión (...) lo siniestro sería algo que, debiendo haber quedado oculto, se ha manifestado*»⁷.

El monstruo es, ya lo hemos dicho, empleando las palabras de Kluckhohn «*la sublimación de las tendencias antisociales*»⁸ pero también representaría aquello que se enfrenta a las leyes de la normalidad. Unos monstruos traspasan las normas de la naturaleza (los aspectos físicos) y otros las normas morales o psicológicas. En ambos casos, lo monstruoso está íntimamente ligado al miedo⁹. Y el miedo existe y existirá siempre: lo tienen niños y ancianos, hombres y mujeres, desde el más analfabeto al más cultivado de los hombres. Miedo al desorden, a la inestabilidad, a la oscuridad, a lo desconocido, a lo que se nos escapa, a lo que no entendemos, miedo en general cuando estamos perdidos o desorientados, miedo irracional.

Vencer al miedo implica vencer a una angustia fundamental. Si no hay miedo, no hay aglutinamiento social alrededor de un núcleo duro *seguro*. Eso lo sabe bien la estrategia del poder. Vencer al monstruo implica volver a la normalidad (por eso en la antigüedad a cada monstruo le corresponde un héroe). Pero tarde o temprano siempre habrá otro monstruo que amenace el orden establecido, tarde o temprano siempre habrá otro monstruo que atenece al individuo, tarde o temprano siempre habrá otro monstruo que vencer, siempre distinto y siempre el mismo. El mismo *monstruo* con diferente collar. Según esta diferencia en la mismidad, podemos establecer, como ya hiciera Borges¹⁰ una clasificación, no tanto de una tipología teratológica como de una clasificación según el tipo de *deformidad*: física o moral. Por tanto, si tenemos en cuenta que el monstruo atenta contra las leyes establecidas, encontramos diversas formas de quebrar esa “normalidad”:

- A) El monstruo como combinación de seres y/o formas. Humano / animal. Árboles que se quejan, animales que hablan y se comportan como humanos (como el lobo *feroz*), seres con tres narices (multiplicación) o sin ninguna (supresión), con forma o representación de órganos aislados del cuerpo humano (como encontramos en *Jacques o la sumisión* de Ionesco o la *Artemisa de Éfeso...*), formados por composición de elementos animales y humanos como sirenas, faunos, centauros (el Minotauro, la Esfinge...), convertidos en sustancias líquidas, intangibles...
- B) El monstruo “malvado” que atenta contra las leyes morales. Estaría vinculado a los fantasmas del inconsciente y que son manipulados por el poder. Tenemos como ejemplos al Mr. Hyde de *Dr Jekyll y Mr Hyde* de Stevenson, a Aníbal Lecter del *Silencio de los corderos* de Thomas Harris, al Dorian Gray de Oscar Wilde... Personajes con dos caras: su aparente

⁷ Freud, S.: *Lo siniestro* (1919), publicado en Hoffmann, E.T.A., *El hombre de arena*, Palma de Mallorca, Hesperus, 1991, p. 28.

⁸ Citado por Kirk; G.S.: *La naturaleza de los mitos griegos*, Barcelona, Argos Vergara, 1884, p. 63. Es preciso señalar que esta afirmación de Kluckhohn se hace en referencia a los mitos. En este caso, nos hemos permitido emplear sus palabras para referirnos al monstruo porque según la perspectiva de este trabajo ambos conceptos, mito y monstruo, asumen una función catártica de una sociedad en virtud de la cual personifican la sublimación de un miedo o inquietud colectiva.

⁹ Cortés, J.M.G.: op. cit., p. 36.

¹⁰ En *El libro de los seres imaginarios*, Barcelona, Bruguera, 1979. En esta obra, Borges realizó un catálogo, mitad bestiario y mitad ontología donde se ofrecía una larga panoplia de monstruos.

normalidad esconde al monstruo que acecha y del que podemos ser víctimas en cualquier momento.

El monstruo frente al orden suele, además, presentar rasgos opuestos a lo "normal": frente a lo humano, su carácter no-humano (*Cujo* de Stephen King); frente a lo vivo, lo muerto (o lo que no debería vivir) (*Drácula* de Bram Stoker); frente al yo, lo otro (*Landrú* de Pierre Garnier); frente a la carne, la máquina (*Christine* de Stephen King o *El hombre de arena* de Hoffmann). Éste carácter distinto provoca su rechazo: «Las formas monstruosas hacen referencia a todo aquello que no queremos o no podemos reconocer, eso que no puede ser vivido por nosotros más que como aquello que nos niega: la negación que llevamos en nosotros mismos y que, quizás, nos conforme»¹¹.

Hemos hablado al comienzo de estas páginas de un viraje que lleva de lo estético a lo ético. Un viraje que no es gratuito puesto que qué sea el monstruo y cómo se caracterice marca las pautas de coerción y catarsis de una sociedad dada. Lo que se trata de plasmar a lo largo de estas páginas es la progresiva identificación malévola e interesada del monstruo en el otro, del paso de una categoría puramente estética, que identifica a lo monstruoso con lo feo, a una valoración moral que asocia, lejos de una caracterización puramente "física", al monstruo con la maldad. Plasmación de esta metamórfica y progresiva identificación, la literatura nos servirá como testigo de excepción de un cambio sin vuelta a atrás posible.

Cave canem. Cuidado con el perro.

I. La Perspectiva Estética. El Monstruo como lo Deforme.

«Un objeto es monstruoso cuando mediante su magnitud aniquila el fin que constituye su concepto»¹². Si lo monstruoso es, como afirma Kant, una desproporción que "colma el vaso", que anula la esencia de su ser, entonces lo monstruoso, lejos de pertenecer a una categoría moral e independientemente de ésta, se situaría dentro de la esfera de la belleza y de lo sublime y, por tanto, se adscribiría al campo de la estética. La belleza, designada con la palabra «kalón», para un griego significaba todo lo que gusta, atrae o despierta admiración y designaba además lo que complacía a los ojos y a los oídos: abarcaba imágenes y sonidos así como rasgos de carácter en los cuales el hombre moderno encuentra hoy en sí valores de otro tipo. «Lo que es bello es amado y lo que no es bello no es amado»¹³. Pero, sobre todo, lo bello es proporción, simetría¹⁴: «(...) piensa que la belleza no está en la simetría de los elementos, sino de las partes, es decir, de un dedo en relación a un dedo, de todos en relación al metacarpo y al carpo, de éstos en relación al codo, del codo en relación al brazo y de todo en relación a todo»¹⁵. Frente a la proporción y el orden se sitúa como su opuesto la desproporción y el caos, lo carente de orden y lo inconmensurable, lo grande y lo monstruoso. *Ungeheuer*, monstruo en alemán y el término empleado por Kant en la cita, señala ese carácter de lo monstruoso como "enorme", "desproporcionado", pero también señala mediante *-geheuer* lo inquietante, aquello que da miedo. Esta idea se refleja igualmente en el término *Missgeburt*, criatura deforme o engendro. Recordemos un pasaje del *Frankenstein* de Mary W. Shelley: «Sus miembros eran proporcionados; y había seleccionado unos rasgos hermosos

¹¹ Lascault, G.: *Le monstre dans l'art occidental*, Paris, Klincksieck, 1973, pp. 13-14.

¹² Kant: *Crítica del juicio*, B 89. En Madrid, Mínimo Tránsito, 2003, p. 210.

¹³ Teognis 15

¹⁴ Tatarkiewicz, W.: *Historia de la estética. I. La estética antigua*, Madrid, Akal, 1987, p. 54.

¹⁵ Citado en Tatarkiewicz: op. cit., p. 84. Policleto - Galeno, *De plac. Hipp. et Plat.* V, frag. A 3

para él. ¡Hermosos! ¡Dios mío! Su piel amarillenta apenas cubría la obra de músculos y arterias que quedaba debajo; el cabello era negro, suelto y abundante; los dientes tenían la blancura de la perla; pero estos detalles no hacían sino contrastar espantosamente con unos ojos aguanosos que parecían casi del mismo color blancuzco que las cuencas que los alojaban, una piel apergaminada, y unos labios estirados y negros»¹⁶. Miembros proporcionados, pero no con el total, dientes blancos como perlas, de estatura enorme... pero carente de armonía, de simetría ¿es el monstruo de Frankenstein un monstruo? En términos estrictamente estéticos sí. ¿Es justo tacharlo de monstruo? No se trata de si es justo o no: su calificación está fuera de cualquier ámbito ético o moral.

El mundo yira, yira¹⁷. Del χάος al τέρας

«Tenebrosa caverna se abre a mitad de su altura orientada a las sombras de ocaso y al Érebo: a ella puesto el caso acostad, **noble Ulises**, el hueco navío. Ni el más hábil arquero podría desde el fondo del barco con su **flecha** alcanzar la oquedad de la cueva en que **Escila** vive haciendo sentir desde allí sus horribles aullidos. Se parece su grito, en verdad, al de un tierno cachorro, mas su cuerpo es de un **monstruo** maligno, al que nadie gozara de mirar aunque fuese algún dios quien lo hallara a su paso; tiene en él doce patas, mas todas pequeñas, **deformes**, y son seis sus larguísimos cuellos y horribles cabezas cuyas bocas abiertas enseñan tres filas de dientes apretados, espesos, henchidos de muerte sombría»¹⁸

En la Antigua Grecia, lo monstruoso simboliza las fuerzas irracionales, lo caótico, lo tenebroso, lo abisal. El monstruo aparece como algo desordenado, desmedido, evoca el periodo anterior a la creación del mundo. El monstruo es un engendro, algo que se escapa por su carácter incontrolable y que sólo un héroe puede derrotar. Por eso, no hay monstruo sin héroe.

En los textos clásicos, las descripciones físicas del monstruo muestran este carácter caótico, desordenado, antinatural de estas criaturas. Escila, el monstruo del texto, por ejemplo, tenía doce patas, pequeñas y *deformes*, seis cabezas con largos cuellos, tres filas de dientes... ¿era malvada? Eso está fuera de lugar, era un monstruo. Punto. No importa que sea mala, importa que representa el caos, un caos que acecha continuamente un orden que debe ser restaurado. El caos frente al orden representa el miedo a que el mundo vuelva a sumirse en la oscuridad primigenia «*En primer lugar existió el caos*»¹⁹. El caos representa el miedo a que el mundo lejos de un "orden" vaya dando tumbos: que *yire*, *yire*. No en vano, χάος indica el caos original, pero también hace referencia a «tinieblas infernales», «espacio infinito» (que conlleva la idea de lo inabarcable, lo incontrolable, lo que está fuera de medida) y de «abismo». En las teogonías antiguas, no sólo la griega, sino también la egipcia, la babilónica o la hebrea, el caos se concibe como el desorden, como la lucha de los

¹⁶ Shelley, M. W.: *Frankenstein o el moderno Prometeo*, Madrid, Alianza, 2002, p. 74.

¹⁷ En dialecto fulardo, «yirar» no significa «girar» (lo cual implicaría la sujeción a una ley), sino «ir dando tumbos» por ahí, sin ton ni son, sin orden. Aclaración tomada de Félix Duque: *Historia de la Filosofía moderna. La era de la crítica*, Madrid, Akal, 1998, p. 296.

¹⁸ Homero: *Odisea*, canto XII, 80-93

¹⁹ Hesíodo: *Teogonía*, 117.

contrarios en el que el dios o el demiurgo impone el orden o cosmos. χάος, al igual que χαίω «aniquilar, convertir en nada», viene del grupo χαίνω «abrir la boca» «apertura, vacío». Por eso ante el monstruo, asociado a ese caos originario, no hay nada que decir. Sólo hay miedo, mutismo y paralización (petrificación).

En griego para designar al monstruo se empleaba el término τέρας, de donde τερατώδης «monstruoso». τέρας²⁰, término de donde procede nuestra *teratología* («tratado de las anomalías o monstruosidades de los organismos animales o vegetales») y el adjetivo *teratológico* («monstruoso o deforme»), contiene dos ideas destacables: en primer lugar hace referencia tanto a una señal enviada por los dioses como a un signo celeste o a una estrella (acompañado en este caso de άστηρ). En este sentido lo monstruoso es algo que se mira, puesto que, en tanto que señal o prodigio, ha de ser interpretada por un ojo que la vea. El papel de la mirada es crucial: recordemos que la mirada de muchos monstruos mitológicos (el basilisco, Medusa, Esteno o Euríale) implica la muerte, la petrificación ante el caos, ante lo monstruoso. El monstruo es aquello que no debe ser mirado salvo indirectamente²¹.

Todo signo tiene un significado que ha de desentrañar un intérprete, por eso a la familia de τέρας pertenecen τερασκόπος «quien interpreta las señales» y τερατόμαι «mirar con asombro». Con la ayuda de los dioses, sólo el héroe o el elegido, puede enfrentarse al monstruo. Y aquel que es capaz de interpretar las señales divinas, calla, se hace incomprensible, enigmático o no es creído por nadie. Por otro lado, τέρας es la palabra empleada para referirse a las Gorgonas y a Cerbero, es la «cosa espantosa y/o enorme». El campo semántico de esta palabra coincide en parte con πέλωρ, palabra empleada por Homero para referirse al Cíclope o a Escila y también por Hesíodo. De πέλωρ procede πέλωρα «signos espantosos enviados por los dioses», que volvería a recalcar la idea de la mirada. πέλωρος se emplea para describir también a la Gorgona y, por extensión, a un gran número de criatura monstruosas nacidas de la tierra.

Además de τέρας, monstruo también es designado por κνώδαλον y πελώρος. κνώδαλον hacía referencia a todo animal salvaje. Este término es el empleado para describir las bestias contra las que combatía Teseo y de él se derivan otros dos a destacar: κνώδων, «punta de la lanza o de la espada» y κνωδ «lo que muerde, los dientes». Estos términos enlazados con lo ya dicho acerca de τέρας y completado desde otro punto de vista a través de un pequeño estudio etimológico latino nos lleva a la idea de que lo monstruoso, además de horroroso o prodigioso, es también aquello que destaca y señala una diferencia, que como punta de espada es capaz de seccionar y dejar ver lo que hay dentro: los miedos. Nuestro “monstruo” viene del latín *monstruo* «monstruo», palabra que pertenece a una familia etimológica donde se encuentran términos como *monstruosus* «monstruoso, horrible», o *monstrum* «prodigio, el que presagia algún grave acontecimiento». Y prodigio es un «suceso extraordinario no explicable por **causas naturales**»²². El monstruo es aquello que queda fuera de las leyes establecidas y que se consideran inamovibles, como las naturales: por eso presentan diez patas, tres ojos... Dentro de esta familia también aparecen *monstro* «indicar, señalar», *monstratus* «distinguido, señalado» o *monstrator* «el que muestra, indica o señala». El monstruo muestra, señala una ruptura en la uniformidad. Su visión indica y hace destacar un elemento que quiebra

²⁰ Para este breve estudio etimológico se ha empleado el clásico diccionario de Pierre Chantraine: *Dictionnaire etymologie de la langue grecque. Histoire des mots*, Paris, Klincksieck, 1968.

²¹ Recordemos por ejemplo que Perseo para evitar ser petrificado por Medusa ha de emplear un escudo, facilitado por Atenea, que, a modo de espejo, le sirva para cortar la cabeza de la Gorgona.

²² Definición tomada del María Moliner.

un sistema de valores dado. El monstruo es lo diferente que ha de ser combatido y eliminado.

Cuando en la literatura clásica se recogen mitos acerca de los monstruos, éstos aparecen descritos como seres físicamente deformes, antinaturales y “feos”, lejos de cualquier valoración acerca de su tendencia al bien o al mal. Entre estas descripciones podemos citar a manera de ejemplo la que da Hesíodo de Equidna: «Otro extraordinario monstruo, en nada parecido a los hombres mortales ni a los inmortales dioses, tuvo Medusa²³ en una cóncava gruta: la divina y astuta Equidna, mitad ninfa de ojos vivos y hermosas mejillas, mitad en cambio monstruosa y terrible serpiente, enorme, jaspeada y sanguinaria»²⁴, o la de Virgilio en *La Eneida* al describir a los monstruos que matan a Laocoonte y a sus hijos: «(...) cuando he aquí que desde la isla de Ténédos se precipitan en el mar dos serpientes (¡de recordarlo me horrorizo!), y extendiendo por las serenas aguas sus inmensas roscas, se dirigieron juntas a la playa; sus erguidos pechos y sangrientas crestas sobresalen por encima de las ondas; el resto de su cuerpo se arrastra por el piélago, encrestando sus lomos. Hácese en el espumoso mar un grande estruendo; ya eran llegadas a tierra; inyectados de sangre y fuego los encendidos ojos, esgrimían en las silbadoras fauces las vibrantes lenguas»²⁵. Esta aparición monstruosa es tomada por los troyanos como una señal, πέλωρα o *monstrum*, de los dioses.

Como los monstruos representan, como hemos afirmado ya, lo caótico, ha de aparecer siempre un héroe que instaure el orden y, por tanto, la “tranquilidad”. Así, a Medusa le corresponde Perseo que «le cercenó la cabeza»²⁶; a la Hidra de Lerna, Heracles «la aniquiló el hijo de Zeus con su implacable bronce»²⁷, que también “domó” a Cerbero: «(...) tuvo un prodigioso hijo, indecible, el sanguinario Cerbero, perro de bronceo ladrido de Hades, de cincuenta cabezas, despiadado, feroz.»²⁸; frente a la Quimera quien establece el orden es Pégaso y Belerofonte: «Tres eran sus cabezas: una de león de encendido ojos, otra de cabra y la tercera de serpiente, de violento dragón. Pégaso la mató y el valiente Belerofonte»²⁹; al león de Nemea lo mata Heracles «el león de Nemea (...) devastaba las tribus de hombres (...) pero lo mató el vigor del fornido Heracles»³⁰. Pero de todos los monstruos de la Antigüedad, sin duda, el más temido es Tifón al que ningún héroe puede vencer, sólo un dios: Zeus. Tifón, padre de los vientos, representa más que ningún otro la falta de medida y de control, el desorden. En la *Tifonomaquia* se muestra cómo este monstruo se enfrenta a Zeus y a los dioses para desbancarlos. Tifón superaba en estatura a los más altos montes y de las manos le salían cien cabezas de serpientes. Sus extremidades inferiores estaban formadas por anillos de víboras y tenía todo el cuerpo provisto de alas. El pánico que Tifón provoca a los dioses es tal que todos ellos huyen hacia Egipto y se metamorfosean para huir de él.

Las grandes sagas de monstruos proceden, además de un mismo origen: Ceto y Forcis, ambos hijos de la Tierra y de Ponto. Y ambos a su vez hijos de... el Caos originario. No sólo los monstruos son una amenaza del orden establecido, sino que

²³ La filiación de Equidna es dudosa. Puede ser hija de Medusa o de Ceto y Forcis. En Apolodoro Equidna es hija del Tártaro y de la Tierra. A este respecto consultar el estudio de Ruiz de Elvira en *Mitología clásica*, Madrid, Gredos, 1975, pp. 46-47.

²⁴ Hesíodo: op. cit., 295 - 301

²⁵ Virgilio: *La Eneida*, Libro II.

²⁶ Hesíodo: op. cit., 280.

²⁷ Ibid., 315.

²⁸ Ibid., 310.

²⁹ Ibid., 320-325

³⁰ Ibid., 330

son descendencia directa del Caos original que en cualquier momento puede volver a extender su manto.

La evolución del monstruo: el rostro del *pecado*. Un poco más cerca del mal.

Monstruo “material”

*«Yo he visto abrirse el tenebroso universo
donde giran sin rumbo los negros planetas,
donde giran en su horror ignorado
sin orden, sin brillo y sin nombre»³¹.*

El miedo a la irrupción de un elemento extraño, “no normal”, que rompa con el orden establecido no desaparece. Tan sólo cambia. Da igual que hablemos de Tifón, de la Esfinge, de un dragón medieval contra el que ha de luchar un caballero de blanca armadura o de las brujas de grandes verrugas... el miedo siempre es el mismo y siempre es diferente. *«Cada época, cada pueblo, cada clase y cada grupo social tienen un diablo, lo viven, lo evocan, lo vencen, lo inmolan y lo resucitan para matarlo nuevamente. El monstruo aparece como una forma alegórica, designa una realidad que le es exterior, proclama la existencia de una relación entre lo que es y lo que no es, hace referencia al abismo abierto entre el mundo del ser y de la apariencia, entre lo ideal y lo real»³².*

El mundo clásico, la caída del imperio romano, el auge de los pueblos “bárbaros” y de una nueva mitología, la nórdica, desembocaron en una época mal llamada “oscura”: la Edad Media. Los miedos cambiaban. Ya no se tenía miedo a las Harpías, aves con cabeza de mujer y raptoras de niños. Se tenía miedo a perder el alma, a ir al Infierno. El satanismo se constituía el epicentro de un miedo casi enfermizo a todo lo que pudiera estar contra las leyes divinas. No era algo raro. El poder de la Iglesia se cernía sobre todos los reinos. Quien no estaba con Dios, estaba contra él. Las brujas, el demonio, la hechicería... eran los protagonistas de las pesadillas de siervos y señores, y se constituían en centro alrededor del cual sólo cabía una protección posible: el abrazo de Cristo. Así la figura del brujo es *«el símbolo que más se ha utilizado históricamente para mostrar lo que sería la antítesis del hombre normal. La brujería se utiliza como instrumento de control ya que por medio de ella se pueden achacar todas las desgracias a inconformistas e individuos que manifiestan una conducta desviada»³³.* La imaginería popular azuzada por las supersticiones otorgaba más poder de control a los hilos de la Iglesia. Un control férreo y sin fisuras teniendo en cuenta que el Estado y la Iglesia estaban firmemente unidos... aunque en una balanza de poder no demasiado equilibrada. Hogueras, horcas... conducían los miedos del pueblo hacia un enemigo común que los hacía aglutinarse en torno a la Iglesia. Se llegó a un periodo de exaltación y de fanatismo religioso en el que todo estaba permitido para acabar con los “hijos de Satán”. De ahí las acusaciones al vecino. No importaba que éste fuera brujo o no, judío o cristiano. Importaba que yo, que lo denunciaba, no lo era. Yo era *normal*. La Inquisición autoerigida en portavoz de la palabra de Dios fue la culminación de la condena del diferente: *«La visión cristiana entiende que el hombre creado (creado a imagen de Dios) es desfigurado y/o transformado por el pecado, convirtiéndose en un ser*

³¹ Citado en Lovecraft, H.P.: «El morador de las tinieblas» en *Siete cuentos de terror*, Madrid, Alianza, 2002 p. 167.

³² Cortés, J. M.: op. cit., p. 25.

³³ Ibid., p. 17.

monstruoso. Así, el occidente cristiano va a simbolizar el mal mediante las formas monstruosas, vinculando cada vicio a un monstruo específico»³⁴. Aparece el primer paso. La contraposición bondad/maldad asociada a lo bello/feo, fruto del maniqueísmo, comienza a abrirse paso.

Se habla de los pactos con el diablo. La envidia lleva en esta época a justificar el éxito de algunos y el fracaso de otros mediante la mirada del miedo. El bien ajeno sólo podía ser fruto de un pacto ilícito y repugnante. Los presuntos adoradores del demonio bailaban desnudos a la luz de la luna, comían niños y se bebían su sangre, colgaban los crucifijos al revés... Eran monstruos. De ésta época procede la historia narrada en el *Fausto* de Goethe, una historia medieval según la cual Georg Faustus, nacido aproximadamente en 1480, astrólogo y hombre de ciencia, era un servidor del diablo que salía cabalgando a lomos de una cuba de las tabernas y embaucaba a sus estudiantes haciéndoles ver en carne y hueso a los personajes homéricos³⁵. En el *Fausto* se plasma la idea de la rivalidad constante entre el Diablo, junto con el hombre, y Dios; entre el ideal de acción y el ideal contemplativo: la Palabra como principio de las cosas es sustituida por la Acción³⁶. Es la suplantación de Dios, la ruptura de todo orden. «*Eritis sicut Deus, scientes bonum et malum*»³⁷.

Monstruo “inmaterial”

Los enanos, las brujas, la desconocida e impenetrable naturaleza se van abriendo paso desde la Edad Media hasta el XVIII y de la Ilustración hasta nuestros días. Lo monstruoso sigue siendo asociado a la idea de fealdad. Recordemos las palabras de Kant: «*Un objeto es monstruoso cuando mediante su magnitud aniquila el fin que constituye su concepto*». Pero hay un cambio. Frente al monstruo como ser que refleja el pecado, el mal interior, surgen otros: el miedo a la naturaleza y a su opuesto, la técnica... pero sobre todo, frente al miedo “material”, frente al miedo que se puede tocar, aparece el miedo hacia lo que no se ve, un miedo hacia lo intangible, un miedo hacia lo que atenta contra nuestra cordura. Pero aunque invisible, sigue siendo inconmensurable, desproporcionado en su falta de materialidad. «*La imagen de la “presencia”, fuera la que fuese, esperando a que él se alejara, no había llegado a ser aún tan precisa para sus nervios como cuando se detuvo a poca distancia del punto en el que dicha imagen debería haber aparecido. Porque a pesar de todas sus decisiones, o más exactamente con todo su terror, Spencer se detuvo a pocos pasos de allí, negándose en realidad la posibilidad de ver. El riesgo era demasiado grande y su temor, demasiado definido, adoptaba en aquellos momentos una forma terriblemente concreta*»³⁸.

Con Hoffmann otros miedos se abren paso: «*[Nathanael] buscó el anillo que su madre le había dado al separarse de ella, porque deseaba ponerlo en el dedo de Olimpia, como símbolo de su entrega. Mientras lo buscaba, las cartas de Lothar y de Klara cayeron en sus manos; las echó a un lado indiferencia, halló el anillo, se lo puso y corrió a casa de Olimpia. Subía ya los escalones y se hallaba bajo el vestíbulo cuando oyó un estrépito singular. El ruido parecía proceder del estudio del profesor Spalanzani: un pisoteo, crujidos, golpes sordos dados contra una puerta y mezclado con maldiciones y juramentos se escuchaban.*

³⁴ Ibid., p. 25.

³⁵ La explicación de la evolución de esta leyenda se encuentra en el estudio introductorio de la edición del *Fausto* de Cátedra, Madrid, 2002.

³⁶ Goethe: *Fausto*, Madrid, Cátedra, 2002, pp. 141 – 142.

³⁷ Ibid., p. 159.

³⁸ James, H.: «El rincón de la dicha» en *El banco de la desolación*, Barcelona, Ediciones Destino, 1990, p. 61.

- ¡Suéltala, suéltala, infame, miserable!... ¿Para eso he sacrificado mi cuerpo y mi vida?
- ¡Ah, ah, ah! ¡Ése no era nuestro trato! ... Yo, yo soy el que ha hecho los ojos!
- Y yo el mecanismo.
- Que se vaya al diablo vuestro mecanismo.
- Te irás tú, maldito perro, estúpido relojero.
- ¡Satanás te tenga! Vil peón.
- Bestia infernal, ¡detente!
- ¡Eres tú el que se va a ir!
- ¡Suéltame!

Eran las voces de Spalanzani y del horrible Coppelius, que se mezclaban y retumbaban juntas. Nathanael, lleno de espanto, se precipitó en el gabinete. El Profesor había cogido una figura de mujer por los hombros, mientras el italiano Coppola la agarraba por los pies, y ambos trataban de arrancársela al otro, tirando de uno y otro lado, luchando con furor por poseerlo. Nathanael retrocedió, temblando de horror, al reconocer a Olimpia; ardiendo en cólera se lanzó al punto sobre aquellos dos furiosos para que quitarles su amada; pero, en aquel mismo momento, Coppola arrancó con fuerza hercúlea la figura de manos del profesor, y al levantarla la golpeó con tal violencia que cayó cabeza abajo sobre la mesa, en medio de los frascos, las retortas y los cilindros, que se hicieron mil pedazos. Coppola se echó entonces el cuerpo sobre los hombros y bajo rápidamente la escalera, riéndose a estridentes, pavorosas carcajadas. Oíanse los pies de Olimpia que colgaban de su espalda, golpeando los escalones de madera y sonando como si fueran de una materia dura. Nathanael se quedó inmóvil. Demasiado claramente había visto que la cara de cera de Olimpia, pálida como la cera, no tenía ojos, y que un solo lugar había sólo dos negras cavidades. Era un **autómata** (Puppe) sin vida»³⁹. Aquí todavía, autómata o no, el monstruo siempre es él mismo, no cambia de máscaras, no muestra dos caras que puedan engañar al hombre de bien. El mal siempre es reconocible. La maldad interior siempre trasluce a la exterior.

En esta narración, *Der Sandmann*, aparece además el miedo a la técnica, al autómata, a aquello que puede romper a la aparente naturaleza real de las cosas. No se puede estar seguro de nada. Un siglo antes Descartes dudaba de lo que es real y lo que no: ¿De qué podemos estar seguros? «Considerando que todos los pensamientos que nos vienen estando despiertos también pueden ocurrírsenos durante el sueño, sin que ninguno entonces sea verdadero, resolví que todas las cosas (...) no eran más verdaderas que las ilusiones de mis sueños»⁴⁰. Puede existir, afirma Descartes en la segunda meditación, un monstruo que genere el caos en el orden, que me engañe: «hay cierto burlador muy poderoso y astuto que dedica su industria toda a engañarme siempre»⁴¹. El miedo a confundir la realidad con la apariencia, lo humano con la máquina, lo vivo con lo muerto, conlleva el miedo visceral a la locura. Ver aquello que no existe, oír voces que jamás nadie pronunció, sentir presencias que no están... pero ¿y si existen verdaderamente? ¿y si amenazan el orden dado por el hombre? Maupassant reflejó bien este miedo: «Los habitantes enloquecidos dejan sus casas, desertan de sus pueblos, abandonan sus cultivos, diciéndose perseguidos, poseídos, gobernados como un rebaño humano por seres invisibles aunque tangibles, una especie de vampiros que se alimentaban con sus vidas durante el sueño (...) Ahora sé, adivino. **El reinado del hombre ha terminado. Él ha venido. Aquel al que temían los primeros terrores de los pueblos ingenuos, Aquel al que exorcizaban los sacerdotes inquietos, a quien los brujos evocaban en las noches sombrías, sin verlo**

³⁹ Hoffmann, E.T.A.: «El hombre de arena» en *Siete cuentos de terror*, op. cit., pp. 44 – 46.

⁴⁰ Descartes, R.: *Discurso del método*, Madrid, Espasa Calpe, 1979, p. 62.

⁴¹ Descartes, R.: *Meditaciones metafísicas*, Madrid, Espasa Calpe, 1979, p. 122.

mostrarse aún, a quien los presentimientos de los dueños pasajeros del mundo atribuyeron todas las formas monstruosas de los gnomos, de los espíritus, de los genios, de las hadas.»⁴² El reinado del hombre ha terminado. Ése es el miedo. Otro orden aparece. Se derrumba el que hemos constituido. El monstruo atenta contra nosotros mismos, contra el orden establecido – decíamos al comienzo – y cómo nace en el seno de una sociedad está constituido por sus miedos más primitivos e instintivos: el miedo a la extinción. Ese miedo ha estado, está y estará siempre presente en la conciencia de la Humanidad. Ejemplos de ello se encuentran en pleno siglo XX en películas como “La invasión de los ultracuerpos”⁴³ de Philip Kaufman en la que los alienígenas, los monstruos, poco a poco y mediante copias de nuestros cuerpos van infiltrándose en el seno de la sociedad para destruirla desde dentro; en series como “V”, en la que lagartos camuflados tras una piel humana tratan de conquistarnos; o en videojuegos, la moda de nuestro tiempo, como “Eternal Darkness”. Es interesante rescatar las palabras que encontramos en la carátula de la caja: «Mucho antes de que el hombre dominase la Tierra, nuestro planeta pertenecía a otra especie, una especie antigua que desafiaba las leyes de la física y de la naturaleza, y que nada sabía de razones ni de ética (...) Ahora esperan pacientemente a que llegue su hora. Las Tinieblas acechan»⁴⁴. Según el dictum de la naturaleza, en la evolución hay especies que caen y especies que se imponen. Y si todo principio tiene un final, el dominio del hombre también habrá de caer. Por eso el personaje principal de *El Horla* afirma que ha llegado el fin del reinado del hombre. Y por eso esta historia está narrada en primera persona: sus miedos, son los nuestros.

En *El Horla*, recordemos, aparece una presencia que ha de suceder al hombre. Años más tarde en *El banco de la desolación* de Henry James esa presencia es el epicentro de todo temor: «la presencia que tenía ante sí era una presencia auténtica y el horror que sentía en su interior era verdadero horror, incluso la pérdida de sus noches resultaba únicamente grotesca y el éxito de su aventura, una ironía»⁴⁵. Es éste un cuento sin fantasmas, sólo con miedos. Éstos se materializan a causa del propio terror que causan.

El miedo nace de nuestro interior. Comprender eso puede ser la diferencia entre la locura y la cordura. El problema surge cuando a pesar de la conciencia de este hecho, precisamente lo que nos da miedo es nuestra mente, nuestro propio yo. A este respecto las relaciones del individuo con su propio yo han ocupado un lugar destacado en la literatura. Véase Hoffmann «*Mi propio “yo” era objeto cruel de un destino caprichoso (...) ¡Yo mismo me desconocía! (...) Soy lo que parezco, y no parezco lo que soy: ¡para mí mismo soy un enigma indescifrable, y mi yo escindido*»⁴⁶, pero sobre todo especial relevancia tiene la aparición del doble como fruto del universo oscuro de la locura «*Mi doble estaba ante mis ojos... ¡No era el ilusorio y horrible diablo de la locura quien me perseguía, quien como un monstruo brotaba de mi interior desgarrado y saltaba sobre mis hombros*»⁴⁷. E.A. Poe desarrolló esta misma temática en *William Wilson* y Dostoievski en *El doble*: «*Quien ahora estaba sentado enfrente del señor Goliadkin era el terror del señor Goliadkin, la vergüenza del señor Goliadkin, su*

⁴² Maupassant, G.: «El Horla» en *Siete cuentos de terror*, op. cit., pp. 147-148. Negritas nuestras.

⁴³ *Invasion of the Body Snatchers* (1978)

⁴⁴ Precisamente porque violan las leyes de la física o de la naturaleza, pueden permanecer ocultos, contra el orden establecido, acechando para volver a ocupar su lugar. En realidad estos “Antiguos” representarían el caos, χάος, frente al orden. El monstruo, que carece de leyes morales y por tanto está libre de valoraciones éticas, frente a la racional y ordenada Humanidad.

⁴⁵ James, H.: op. cit., p. 67.

⁴⁶ Hoffmann, E.T.A.: *Los elixires del diablo*, Palma de Mallorca, Hesperus, 1989, p. 69.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 284.

*pesadilla de la víspera, en una palabra, era el propio señor Goliadkin»*⁴⁸. James también plasmará esta misma idea.

El diablo, el alma de los que no están, el progresivo desdibujamiento de la línea que separa ordenadamente este mundo de otras realidades cobra fuerza. Cobra fuerza lo oculto de nosotros mismos, cobra fuerza lo desconocido del mundo exterior y, sobre todo, del mundo interior, de aquello que nos es más próximo. El miedo está en nosotros mismos, pero el monstruo... también.

II. El Monstruo Moral

La disociación del monstruo: la cara oscura del hombre

Del Yo al Tú sólo hay un paso. Si yo escondo una cara oscura, tú puedes ocultarla también. En esta situación ¿cómo puedo sentirme seguro? Ya no hay miedo a monstruos debajo de la cama, ni tampoco a vampiros que nos chupen la sangre. Los fantasmas no existen. Las únicas voces que pueden oírse son las de la televisión del vecino. Las puertas las abre y las cierra el viento. Las paranoias se tratan en el psicólogo. No hay ni brujos, ni perros de tres cabezas (que no sean producto de la mano “divina” del hombre en un laboratorio), ni diablos de grandes cuernos. ¿Dónde está el monstruo? En nosotros mismos. No es una metáfora. Realmente puedo tener un lado oscuro: de día puedo ser un buen ciudadano y con la luna llena convertirme en un lobo. Puedo estresarme en el trabajo y decidir matar a palos al vecino... enajenación mental... Ya no hay monstruos físicos, ni presencias. En un mundo dominado y regido por la razón, la ciencia y la lógica nada puede escaparse, todo puede ser explorado, analizado y comprendido... no hay lugar que no alcance la técnica... ninguno, salvo el interior del hombre. Por eso, ahora el monstruo puede estar en nosotros.

Durante muchos siglos el monstruo se asoció como hemos visto en un principio a la fealdad sin más, a la desproporción, para pasar a encarnar los vicios y perversiones del hombre. Se era un monstruo porque se era malo. La fealdad, la diferencia, sólo podían ser la marca o señal de la maldad. Por eso el monstruo seguía siendo *feo*, siempre feo, con el añadido de la asociación maniqueísta feo / malo.

Con el auge de las ciudades el monstruo sólo podía provenir de nosotros mismos. Pero el mal es inteligente y necesitaba un disfraz para pasar desapercibido, por eso en el siglo XIX los grandes monstruos siempre presentan una cara visible, propia de un hombre moral, íntegro, trabajador, bello; y otra cara, oscura y terrible, monstruosa. Existe una dualidad, una especie de desdoblamiento de personalidad. En este sentido podemos rescatar la imagen de *Dr. Jekyll y Mr. Hyde* o de *Dorian Gray*. El pecado siempre marca – herencia del pensamiento cristiano – y aunque mostremos una cara amable, positiva, esa marca ha de ser perceptible siempre en el lado oscuro: «*La extraña expresión que había notado en la cara del retrato parecía subsistir allí, más perceptible aún. La palpitante y viva luz mostraba líneas de crueldad en torno a la boca tan claramente como si él mismo, después de haber realizado algún acto horrible, se hubiese mirado en un espejo*»⁴⁹. Cada pecado, cada maldad, deja su impronta.

El miedo al “otro” como monstruo oculto e imperceptible dentro de una población tremendamente grande nació con el surgimiento de las grandes ciudades.

⁴⁸ Dostoievski, F.M.: *El doble*, Madrid, Alianza, 1985, p. 70.

⁴⁹ Wilde, O.: «El retrato de Dorian Gray» en *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1945, p. 148

La Segunda Revolución Industrial conllevó la formación de las grandes urbes y la aparición de las *multitudes*. Éstas se constituyen como el opuesto del individuo, de la persona. Nadie conoce a nadie. Aparecen sentimientos nuevos hasta entonces como la sensación de soledad que tiene el individuo entre la multitud porque ésta no es sino lo extraño de sí. Poco a poco esto lleva a la formación de las sociedades de masas: la multitud de la ciudad acaba convirtiéndose en un referente indiferenciado y abstracto. Todo esto supone un cambio en las condiciones de vida y experiencia. E.A. Poe plasmó esta nueva desgarradura del ser humano en *El hombre de la multitud*: «La calle es una de las principales avenidas de la ciudad y había estado muy transitada todo el día (...) Con la frente pegada a la ventana, me dediqué a estudiar a la multitud, cuando de repente apareció un rostro (de un anciano decrepito, de unos sesenta y cinco o setenta años), un rostro que me llamó poderosamente la atención, por la absoluta exclusividad de su expresión. Nunca había visto nada que, ni remotamente, se pareciera a esa expresión. Recuerdo a la perfección que, al verlo, mi primer pensamiento fue que si Retzch lo hubiera visto, lo habría preferido sin duda a sus propias representaciones pictóricas del demonio»⁵⁰ Y si su apariencia era la de un “demonio”, y llevaba marcada la maldad en su rostro, algo malo debía haber en él: «Y si no me engañaba la vista, a través de un desgarrón de su abrigo de segunda mano que lo envolvía, pude ver el brillo de un diamante y un puñal»⁵¹. Todavía en Poe, la dualidad maniqueísta de la herencia cristiana sigue vigente. Continúa Poe: «Y, mientras se acercaban las sombras de la segunda noche, me sentí agotado a morir y, poniéndome frente al vagabundo, lo miré fijamente a la cara. No me vio, sino que siguió su solemne paseo mientras yo dejé de seguirlo y me quedé absorto contemplándolo. “Este anciano”, me dije finalmente, “es el arquetipo y el genio del crimen misterioso. No quiere estar solo. Es el hombre de la multitud (...) ya que no sabré nada más de él ni de sus actos»⁵². Lo interesante del relato es que lo cotidiano y lo próximo aparecen como lo extraño. Se tiene miedo al próximo. Algo oculta. El viejo parece vagar por las calles transitadas, pero en realidad lo que hace es ir detrás de la multitud dondequiera que ésta vaya. De él, del que sigue las multitudes día y noche porque día y noche vuelve a aparecer, dice Poe que “en él está el crimen”.

Las multitudes son una masa informe. Una masa constituida por el ser humano. La multitud es una forma nueva de sentir lo que Freud llamaba *unheimlich*, “lo siniestro”. Esta sensación de miedo y temor ante la muchedumbre o la masa ha degenerado en problemas psicológicos concretos: la agorafobia y el miedo al próximo, al extraño.

El miedo al lado oscuro del otro, al monstruo que puede ocultar cada miembro de esa multitud se plasma aún como una dualidad perfectamente separada, como dos caras de una misma moneda: la buena y la mala, el hombre respetable y el monstruo. No obstante, ese monstruo sigue siendo deforme, feo, marcado físicamente: «No es fácil de describir. Hay algo extraño en su aspecto; algo desagradable, algo completamente detestable. Nunca conocí a un hombre que me desagradase tanto; sin embargo, apenas si sé por qué. Debe de ser deforme de alguna parte; produce una fuerte sensación de deformidad»⁵³. El doctor Jekyll, en cambio es el ejemplo de hombre cívico, respetado y educado: «el doctor Jekyll salió de su aislamiento, reentabló relaciones con sus amigos, volvió a ser su anfitrión y, si antes había sido conocido por su caridad, no menos se distinguió ahora por su fervor religioso »⁵⁴. Con

⁵⁰ Poe, E.A.: «El hombre de la multitud» en *Narraciones extraordinarias*, vol. II, Madrid, Narrativa, 2003, pp. 242 – 246.

⁵¹ *Ibid.*, p. 247.

⁵² *Ibid.*, p. 251

⁵³ Stevenson, R.L.: *Dr Jekyll and Mr Hyde*, Hertfordshire. Wordsworth classics, 1993, p. 7.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 26.

esa doble personalidad y bajo la figura de Hyde, Jekyll, con su apariencia respetable, satisface sus apetencias más primarias sin necesidad de sobrellevar los arrepentimientos ni culpabilidades de toda acción social reprobable. Pero lo más terrible no es esa dualidad bueno / malo, sino la conciencia común de ambos: la comparten, aunque reaccionen diferente, la comparten puesto que en todo ser humano hay dos caras: «*El hombre en realidad no es uno, sino que verdaderamente es dos*»⁵⁵.

Drácula, el personaje que Bram Stoker ideó en torno a 1879, también presenta esta dualidad. Más matizada, pero en todo caso presente: por un lado el distinguido conde de Transilvania y, por otro, el monstruo, el *no-muerto*. Al inicio de la novela, Drácula se nos describe no como un monstruo, sino como un hombre: «*Dentro había un hombre alto y viejo, pulcramente afeitado, salvo por un bigote blanco y largo, y vestido de negro de la cabeza a los pies, sin una sola nota de color en parte alguna*»⁵⁶, sólo después de conocer la naturaleza del conde se le compara con una bestia: «*Sus ojos llameaban, rojos, con cólera diabólica; las grandes aletas de la nariz aquilina se abrieron de par en par y se estremecieron; y los blancos dientes afilados, tras los labios chorreantes de sangre; rechinaban como los de una bestia*»⁵⁷. La monstruosidad de Drácula radica sobre todo en que debería estar muerto y no lo está «*¡Allí, en uno de los cajones, de los cincuenta que había en total, sobre un montón de tierra recién removida, yacía el conde! Estaba muerto o dormido; no pude saber cuál de las dos cosas, ya que los ojos estaban abiertos y pétreos, pero sin la vidriosidad de la muerte, y las mejillas guardaban el color de la vida, sobreponiéndose a la palidez, y los labios estaban tan rojos como siempre. Pero no se veía el menor movimiento, ni pulso ni respiración, ni le latía el corazón. Me incliné sobre él y traté de identificar alguna señal de vida, mas en vano*»⁵⁸. Drácula representa uno de los mayores monstruos del mundo occidental. Rompe el orden, viola las leyes de la naturaleza y las de la moral. No sólo es un monstruo en apariencia, sino también en su actitud.

En *El retrato de Dorian Gray* el tema del pacto con el diablo reaparece. La pureza y la eterna juventud aparente ceden paso a la perversión, a la maldad y a la fealdad. «*¡Qué triste! Me volveré viejo, horrible, espantoso. Pero este retrato permanecerá siempre joven. No será nunca más viejo que en este día de junio... ¡Si ocurriera al contrario! ¡Si fuera yo siempre joven, y si este retrato envejeciese! ¡Por eso, por eso lo daría todo! Sí, no hay nada en el mundo que no diera yo! ¡Por ello daría hasta mi alma!*»⁵⁹. La idea de la existencia de nuestro doble antitético en la conciencia y la lucha entre las dos partes de la misma refleja la dualidad del espíritu humano. Ante una de esas partes, el yo trata de liberarse y escaparse de ella (Dorian esconde el retrato y lo tapa.) Pero es imposible escapar de nosotros mismos. Sólo puede acabar mal: Dorian Gray cae muerto al clavar un cuchillo en el retrato en un intento con acabar con su parte monstruosa. «*Al entrar, encontraron, colgado en la pared un espléndido retrato de su amo, tal y como le habían visto últimamente, en toda la maravilla de su exquisita juventud y de su belleza. Tendido sobre el suelo había un hombre muerto, en traje de etiqueta, con un cuchillo en el corazón. Estaba ajado, lleno de arrugas y su cara era repugnante. Hasta que examinaron las sortijas no reconocieron quién era*»⁶⁰.

La dualidad que muestra como repugnante el rostro del monstruo oculto, produce el sentimiento contrario hacia la parte visible. Dorian Gray o Jekyll atraen, son

⁵⁵ Ibid., p. 47.

⁵⁶ Stoker, B.: *Drácula*, Madrid, Anaya, 1984, p. 25.

⁵⁷ Ibid., p. 284.

⁵⁸ Ibid., p. 56.

⁵⁹ Wilde, O.: op. cit., p. 106.

⁶⁰ Ibid., p. 233.

bellos, atractivos, tienen “algo” que hipnotiza a los demás «*Sí era, en realidad, maravillosamente gentil con sus labios escarlata finamente dibujados, sus francos ojos azules, su pelo rizado y dorado. Todo en su cara atraía la confianza hacia él*»⁶¹... ¿pero qué ocurriría si no existiera esa dualidad que distinguiera físicamente al monstruo del que no lo es? ¿qué ocurriría si el monstruo fuera como tú y como yo? Que la única seguridad posible sería el control férreo del estado sobre nosotros, que sólo podríamos sentirnos a salvo a costa de eliminar nuestras libertades, que la primera reacción ante el desconocido (y no digo ya del extranjero o del diferente) fuera desconfiar de él y desplazarlo. No en vano, en pleno siglo XX se afirmará «*l'enfer, c'est les Autres*»⁶².

La revolución industrial también trajo consigo el miedo a la técnica, cosa que, por otro lado, tampoco era nueva (recuérdese a Hoffmann). Frankenstein encarna perfectamente el miedo hacia lo que el propio hombre puede crear. Estéticamente, la criatura es un monstruo, pero la pregunta que plantea la novela es quién es más monstruo moralmente: si la criatura o el creador. Lo problemático de la tecnología es que puede suplir la *fisis* del hombre, ampliar posibilidades humanas: memoria, fuerza, longevidad, cualidades biológicas... ¿es la criatura la nueva especie que ha de relevar al hombre de su reinado? ¿es el hombre el creador de su propia destrucción? Un cuento de Poe, *El hombre usado* (1850) ironiza sobre este asunto. Se narra la historia de un militar que a fuerza de costuras y cirugía, por sus múltiples heridas de guerra, finaliza por convertirse en un retablo de piezas prestadas que se rebelan contra él y le dan muerte. Frankenstein en este sentido es el precursor del miedo a la revolución de las máquinas que aparece, por ejemplo, en películas como *Matrix* de los hermanos Wachowski⁶³.

El monstruo como el Otro.

El otro puede ser un peligro. Puede tener una cara oculta. Puede atraernos. Puede esconderse tras una apariencia *normal*, incluso bella. ¿Cómo distinguir al monstruo del que no lo es? No se puede. Sólo cabe el miedo, la paranoia, la desconfianza. Frente al diferente, la marginación. Ahora el monstruo es el otro, el otro que es como yo, pero que sin embargo es diferente. Todo resquicio de rareza se toma como síntoma de maldad. Esto lo sabe bien el poder. Lo utiliza. Asocia sistemáticamente el peligro con la diferencia. Se reconducen los miedos que subyacen en una sociedad como mecanismo de coacción social. El poder utiliza los miedos para manipular a la masa puesto que «*la unidad del colectivo manipulado consiste en la negación de cada individuo singular*»⁶⁴. Se produce la exclusión del diferente. «*El monstruo no es más que la monstruosidad del Orden que le segrega, pero debe ser representado por éste como el infractor de la ley, y su exilio vergonzoso como merecido castigo. La íntima y secreta zozobra que corroe el Orden, alarmándole desde*

⁶¹ Ibid., p. 100.

⁶² Sartre, J.P.: *Huis clos*, Paris, Gallimard, 1992, p.93. Hemos parafraseado y desplazado el sentido de la afirmación de Sartre. Evidentemente no se refería a que cada uno de nosotros fuera un monstruo en potencia.

⁶³ Para profundizar en este tema es interesante el ensayo de Pilar Vega Rodríguez: *Frankensteiniana. La tragedia del hombre artificial*, Madrid, Alianza/Tecnos, 2002.

⁶⁴ Horkheimer, M – Adorno, T.W.: *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*, Madrid, Trotta, 2001, p. 68.

dentro por la monstruosidad que consiente y fabrica, se expresa hacia fuera como represión o condena del diferente»⁶⁵.

La dualidad desaparece. Ya no hay ni un Jekyll ni un Hyde. Tan sólo queda el hombre que en tanto desconocido tiene algo que ocultar. El monstruo físico no tiene importancia, ha perdido su valor. No tiene por qué ser malo porque la maldad ahora, va por dentro. Hay monstruos buenos como Sully y Mike (“Monstruos S.A.” de los estudios Pixar/Disney), ogros que salvan princesas (“Shrek” de la factoría Dreamworks), o monstruos cuyo carácter “monstruoso” no tiene importancia *«Todos dicen que Gaio Forcelio está muy desmejorado: le crecieron los dos tentáculos habituales, denominados “del novelista comprometido”, en los dos lóbulos frontales, pero son más largos y algo más flojos que los de otros novelistas comprometidos, y el resto del cuerpo se ha convertido en una especie de gran ostra sin valvas, desparramada en su sillón, con todos esos bracitos que escriben, escriben, cada uno su propia novela»⁶⁶.* En cambio, de las sombras y gracias a la *mano negra* del poder, surgen los monstruos morales, monstruos con una apariencia y una vida aparentemente normal. En la realidad no existen los monstruos, tan sólo comportamientos monstruosos. Nuestro vecino puede ser un terrorista (“Arlington road”) o un asesino que come carne humana.

El monstruo puede ser extremadamente anodino en su apariencia, pero también extremadamente inteligente. Todas las precauciones son pocas. Éste se el caso de Henry Desiré Landrú: *«Pocos asesinos ha conseguido alcanzar la triste popularidad de Landrú. Este hombre de refinados y sutiles procedimientos, con su doble vida, con aquella apariencia de honestidad que se manifestaba en su personalidad de honrado padre de familia, ha sido, sin embargo, el más terrible criminal de los últimos cien años (...) Landrú logró mantener su falsa apariencia de hombre que vive dentro de los límites señalados a la comunidad»⁶⁷;* o de Aníbal Lecter al que se describe así *«un hombre inteligente (...) de baja estatura y aspecto pulcro»⁶⁸*, pero no obstante unas páginas antes se nos ha advertido de su verdadera naturaleza: *«Sólo sé que es un monstruo. Aparte de eso, nadie puede asegurar nada más»⁶⁹.* Incertidumbre, desconocimiento, secretismo... nos arrastran a una vorágine del miedo al Otro. Al Otro como monstruo.

La atracción que sentimos por las personas agraciadas físicamente también ha sido recogida en la psicología: el *efecto halo* según el cual sentimos mayor confianza hacia personas físicamente agradables porque se presupone que esa característica positiva va asociada a otras. Ejemplo de ello es Dorian Gray, pero también Landrú. El *efecto halo* es uno de los frutos de la herencia cristiana según la cual el pecado deja una impronta física. Las personas feas o con “pinta rara” producen el efecto contrario: desconfianza, desplazamiento, marginación. El poder maneja los hilos: sólo debe reconducir los miedos y crear nuevos peligros para que la masa baile el compás que ella le marque. Si se tiene miedo al vecino mayor probabilidad habrá de que el individuo se someta al control del Estado y deje coartar sus libertades en pro de la seguridad. El Otro es el monstruo, el que camina entre nosotros: *«La idea de que la muerte pudiera caminar a mi lado, con rostro humano y corazón envenenado de odio, luciendo uniforme o gabardina, que hiciese cola en el cine, riese en los bares o llevase a los niños de paseo al parque de la Ciudadela por la mañana y por la tarde hiciese*

⁶⁵ Savater, F.: « Riesgos de la iniciación al espíritu» en *Instrucciones para olvidar el «Quijote»*, Madrid, Taurus, 1985, p. 106.

⁶⁶ Wilcock; J.R.: *El libro de los monstruos*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1999, p. 37.

⁶⁷ Garnier, P.: *Landrú*, Barcelona, Ediciones Rodegar, 1963, pp. 5-6.

⁶⁸ Harris, T.: *El silencio de los corderos*, Barcelona, RBA, 1988, pp. 22-24.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 16.

desaparecer a alguien en las mazmorras del castillo de Montjuïc, o en una fosa común sin nombre ni ceremonial, no me cabía en la cabeza»⁷⁰.

Tomar conciencia de esta manipulación, que “no nos entre en la cabeza” entre malévola asociación, es la única solución para distinguir que el Otro, con toda su diferencia, lejos de ser nuestro enemigo tan sólo es tan extranjero como nosotros mismos en su tierra. La extrañeza es mutua... ¿somos nosotros monstruos?

⁷⁰ Ruiz Zafón, C.: *La sombra del viento*, Barcelona, Planeta, 2004, pp. 45-46.