



La ciudad y los monstruos (Una contribución a la genealogía del horror moderno)

Guillermo García
Profesor adjunto de Literatura Latinoamericana I y II
Facultad de Ciencias Sociales
Universidad Nacional de Lomas de Zamora (Argentina)

1. La inserción de lo monstruoso en el imaginario de la época en que la modernidad inicia su declive instala problemáticos y aún contradictorios efectos de sentido.

1.1. Al aunar las nociones antitéticas de monstruosidad y modernidad, el enunciado ‘monstruo moderno’ se propone como indudable ejemplo de la figura lógica denominada ‘contradicción en los términos’. Esta conjunción determina la emergencia de dos paradojas.

1.1.1. De sesgo espacial la primera, surge de la tensión entre lo que el escenario urbano connota y la irrupción en su seno de la alteridad. En otras palabras, pregunta por cómo ubicar el signo de lo ilógico en el ámbito por excelencia de la razón.

1.1.2. Ligada a la anterior, la paradoja temporal subraya la incongruencia entre significaciones ligadas a lo regresivo y arcaico en contacto con la noción positiva de progreso ilimitado.

1.1.3. Dichas tensiones, corporizadas en temáticas más o menos estables, parecen ineludibles al momento de comprender diversas formaciones genéricas típicamente modernas -ficciones policiales, psicopatológicas, jurídicas, paracientíficas, catastróficas, etc.-.

2. La eficacia de lo monstruoso radica en su ser inexpresable. En sustraerse, por definición, a cualquier intento catalogador, taxonómico. Este rasgo constitutivo le confiere, primero, su carácter subversivo respecto del discurso cientificista. Además de plantear un espinoso dilema para los mecanismos centrales del realismo, amparados en el esfuerzo informativo, la redundancia y la sobrecodificación (Philippe Hamon).

2.1. Siempre reticente, el signo monstruoso se define por la negación. Negación fundamental de la imagen, que es de lo estadístico y, por ende, de lo previsible.

2.1.1. En términos del pensar heideggeriano: amenaza profunda hacia la concepción moderna del mundo en tanto ‘mundo concebido como imagen’ por el sujeto que (lo) representa y produce.

2.1.2. Sustraerse a la re-presentación, esto es, a proponerse ante y dejarse traer hacia sí por parte del sujeto, equivale a poner en crisis el lugar mismo de ese sujeto (moderno) y su función de productor de la imagen del mundo.

2.1.3. Por su lado, al no dejarse ‘objetualizar’ el monstruo no puede ser referencia de nada. No es vinculante. No es respecto a nadie. En fin: no forma parte del mundo. Ello lo destierra de la norma (lo normal), lo calculable y lo estadístico: presupuestos ineludibles por parte del sujeto al configurar(se) la representación del mundo como imagen.

3. Imposible no remontarse a la escritura de Edgar Allan Poe cuando de encarar una genealogía de lo monstruoso moderno se trata. Una visión

panorámica de su producción narrativa permite observar cómo la misma se plantea reiteradamente la cuestión acerca de la 'situación' del horror en un cosmos regido de manera creciente por el modelo urbano.

3.1. En efecto, su trayectoria escritural traza un arco que va desde unos cuentos de sesgo anacrónico, tributarios del gótico, hasta relatos que fundan ámbitos donde desarrollar novedosas posibilidades de lo monstruoso. En otros términos: de los espantos claustrofóbicos de "Metzengerstein" (1832), "La caída de la casa Usher" (1839) o "Ligeia" (1838), a los horrores innominados y latentes de la *Narración de Arthur Gordon Pym* (1836), "Manuscrito hallado en una botella" (1833) o "Un descenso al Maelström" (1841).

3.2. El monstruo inicia el abandono de la cripta para re-ubicarse en escenarios naturales o multitudinarios, siempre 'abiertos'. Su horror no se ligará ya al incesto, a la culpa o decadencia de la estirpe. A partir de ahora su efectividad tendrá que ver con la imprevista irrupción de lo irracional, la certera amenaza hacia las categorías sobre las que se erige el orden de la ciudad, que es el orden de lo moderno.

4. Poe es quien por vez primera sitúa al monstruo en el corazón de una gran capital. Portadores de un sentido innegable de alucinación y pesadilla, los perfiles de Londres en "El hombre de la multitud" (1840) resultan inéditos por el efecto de extrañeza que logran. La ciudad allí representada parece estar regida por el paroxismo más exacerbado antes que por una lógica de 'lo normal' y el orden.

4.1. Estructuralmente, el cuento consta de dos partes bien diferenciadas según la relación dual establecida entre los elementos de la siguiente tríada: el narrador, la multitud y 'el otro'. La primera mitad gira así en torno a la polaridad narrador-multitud. La segunda, en cambio, se articula en base a la dicotomía narrador-monstruo.

4.2. Sin embargo, la temática global del relato plantea una cuestión cognoscitiva. En el segmento inicial, el narrador, convaleciente de una larga enfermedad, se halla ubicado tras la vidriera de un gran local londinense. Actitud contemplativa óptima para sustentar las reflexiones gnoseológicas que prologan la historia y van del sujeto que conoce al objeto a conocer, precisamente la multitud.

4.2.1. El análisis efectuado por el narrador sobre el cuerpo de la multitud arroja al menos quince categorizaciones del mismo. Desde la socialmente más elevada -la de los gentileshombres, comerciantes, abogados, etc.-, hasta las más ínfimas -prostitutas y mendigos-, la sociedad es objeto de un gradual y minucioso examen. Sin embargo, no tarda en irrumpir un elemento inclasificable: el extraño hombre del título.

4.3. ¿Qué es aquello que no puede ser integrado al esquema social urbano? La búsqueda de una respuesta por parte del narrador, primero, y la renuncia a obtenerla por intuirlo acaso imposible o fuera del alcance de cualquier

mecanismo lógico, después, confieren al cuento esa marca quizá única de indecisión entre lo policial y lo fantástico. También el monstruo despliega orientaciones contrapuestas: busca por todos los medios integrarse al orden urbano pero a la vez algo propio e indefinible le impide asimilarse a ninguno de los estamentos de la sociedad. Constantemente expulsado del cuerpo de la multitud, monstruo será quien no porte sobre sí los signos de lo previsible, es decir, aquello no contemplado -previsto- por las estadísticas.

4.4. La diferencia entre el relato policial y el puramente fantástico radica en el destino del signo monstruoso: o es 'normalizado' mediante la lógica de algún discurso institucional -criminológico, psiquiátrico, jurídico-, o permanece suspenso en el territorio de la elisión y el silencio. "El hombre de la multitud", finalmente, opta por lo segundo.

5. Situar el origen del relato policial en el gesto racional de encauzar lo monstruoso parece una consecuencia necesaria al estado de cosas previo. No casualmente, el cuento de Poe inmediatamente posterior inaugura el género.

5.1. Primer ejemplo concreto de cuento policial, "Los crímenes de la Calle Morgue" (1841) surge como intento de 'racionalizar', por medio del método analítico, la irrupción de lo monstruoso en un contexto de 'orden' del cual la ciudad será la figuración más acabada.

5.1.1. La extensa introducción del relato intenta despejar, adoptando un registro ensayístico, mecanismos y posibilidades del pensamiento analítico. Verdadero fundamento filosófico del género, sienta las bases teóricas no sólo de la historia por venir, sino también de la serie literaria que inaugura.

5.2. El incomprensible panorama del cuarto piso de una casa sita en la calle Morgue de París y ocupada por dos mujeres -madre e hija- brutalmente asesinadas, unido a la minuciosa descripción de la situación y estado de los cuerpos de las víctimas, implican un conjunto de signos ajenos a toda lógica: contundente manifestación de lo irracional incrustado en el reino de lo normal.

5.2.1. Lo que escapa a la explicación racional y paraliza la acción policial es aquí la concreta representación de los efectos de lo monstruoso. Dupin, el detective, sostiene que no hay que confundir lo insólito con lo abstruso. En otras palabras: aún lo incomprensible podrá ser incorporado al orden de lo estadístico mediante el ejercicio de la razón. En casos como estos, agrega, no hay que preguntarse '¿qué ha ocurrido?', sino '¿qué hay en lo ocurrido que no se parezca a nada ocurrido anteriormente?'. El investigador es un ensanchador de taxonomías.

5.3. Un detalle clave del cuento radica en que los testigos del doble crimen son todos de carácter auditivo: no ven nada, sólo escuchan gritos, voces y, sobre todo, una voz en una lengua imposible. De este modo, el signo de lo monstruoso irracional se configura como aquella entidad lingüística que no encuadra dentro de los códigos de ninguna lengua conocida. En realidad,

verdadera no-lengua -irrepresentable, irreproducible-, expulsada, también ella, del multitudinario *corpus* de las lenguas.

5.4. A su vez, Dupin, el primer detective, el razonador implacable, el único que puede dar con la verdad, constituye una pieza 'inclasificable' y, en este sentido, un curioso *alter ego* del monstruo. Desterrado de cualquier circuito productivo o institucional, solitario habitante de la noche, recluso, bizarro, tampoco él halla su lugar en ningún nivel del edificio de la multitud.

6. Si el encauzamiento racional de lo monstruoso instalado en el 'interior' del escenario urbano da como producto al género policial, bien cabría preguntarse por aquellos relatos -hoy sin descendencia- que se construyen en torno a la efectiva presencia de la alteridad en el seno del propio sujeto. La estructura de la razón, equivalente figurativo de la geografía urbana, será ahora lo amenazado.

6.1. Surgidos de un horror más profundo y peligroso que el del crimen, los relatos de casos psicopatológicos se lanzan a mitigar el fantasma por excelencia del orbe positivista: la locura.

6.1.1. En realidad, lo que se intenta conjurar en este tipo de ficción es la posibilidad de borramiento de la frontera que delimita y contiene el territorio de la cordura. En otras palabras, el loco operará a manera de signo intratable, incómodo, contaminante. Aquel que con su presencia desmiente y pone en peligro la ordenada arquitectura de la taxonomía. En fin, quien posee el poder de subvertir la pretendida direccionalidad unívoca de la razón surgida de las tesis progresivas.

6.1.2. Y ello porque en estos relatos la locura suele estar representada como forma de razón otra, alternativa: de ahí su peligro, de la dificultad para definirla, a primera vista, como tal. La locura se camufla en los pliegues del parecer y el loco, escudado en sus capacidades argumentativas, se convierte en el más temible de los monstruos.

6.1.3. La tensión entre lo que parece ser y lo que es (o la falsa razonabilidad frente a la verdadera) suele operar como motor de estas historias que, en última instancia, reiteradamente se abocan a demarcar fronteras. Sean los límites del lugar físico desde donde se narra (el manicomio) o los asignados en el texto a las voces narrativas (la del alienista frente a la del alienado). Maneras estas de cuestionar el problemático contacto del discurso demencial con los discursos institucionales -médicos, psiquiátricos, jurídicos, policiales, etc.-, situándose en la hipotética tierra de nadie que media entre ciencia y locura.

6.2. El texto que funda la serie lleva, otra vez, la firma de Poe. "El sistema del doctor Tarr y del profesor Fether" (1845) ya posee todos los elementos que caracterizarán al género: desde el narrador en el rol de curioso visitante de un hospicio, hasta los internos que, habiendo tomado posesión del lugar, 'simulan' ser cuerdos invitados a una cena en grado creciente insólita. Lo revulsivo del cuento está dado en que el líder de la rebelión es nada menos

que el antiguo director de la institución, luego huésped de la misma. Simular la razón desde la locura, he aquí el tema de este relato inaugural.

6.2.1. La simulación es el factor que borra fronteras. Simulación de los discursos: los locos de Poe cuentan, cada uno a su turno, casos con los que han tratado que son en verdad una descripción de sus propias manías. Simulación del sentido -doble- de las palabras: comenzando por los nombres del doctor y profesor del título, Tarr y Fether, distorsión fonética que no logra ocultar los sonidos de 'tar' y 'feather', alquitrán y pluma, 'método' con el que los insurrectos habían reducido a sus carceleros.

6.2.2. En otras ocasiones la simulación adquiere ribetes más sombríos. "Un loco" (1885), cuento de Maupassant, narra cómo luego de la muerte del honorable presidente de un alto tribunal de justicia, es encontrado en su escritorio un diario donde el ilustre difunto consignó detalladamente una serie de crímenes por él cometidos a lo largo de los años. Casi en su totalidad, el relato es la transcripción de ese diario, esto es, de la propia voz del asesino demente y de su implacable lógica. En la conclusión final, a cargo de unos 'médicos alienistas', nos advierte la voz de la ciencia: 'el mundo se halla repleto de locos ignorados diestros y temibles'.

6.2.3. En el Río de la Plata será Horacio Quiroga quien saque los locos a la calle. Insospechados dementes entran en crisis en pleno escenario urbano y tecnológico con consecuencias catastróficas. "El gerente" (1906), *Los perseguidos* (1908) y "El conductor del rápido" (1926), trazan historias donde los límites entre locura y cordura se tornan fluctuantes e imprecisos.

6.3. ¿Y la ciencia? ¿Posee armas efectivas la ciencia para mitigar el poder contaminante de la locura? Contaminante es la palabra: en *Drácula* (1897), de Bram Stoker, es la locura la manifestación directamente asociada al vampiro. Renfield (a quien su nombre designa como rasgado, hendido, desgarrado), la primera víctima 'civilizada', se halla confinado en un manicomio. Y el doctor que lo trata, Seward ('el guardián que ve', según la función inscrita en el código onomástico), acaso el personaje más interesante de la novela, no encuentra categorías en las cuales encuadrar a su paciente al tiempo que la sombra de su propio colapso lo acecha constante.

6.4. Simular la razón es el arma más temible de la demencia. Simular la inocencia, la del criminal. Loco y asesino así equiparados. La ciudad y sus multitudes, antípodas del hospital y la cárcel, devenidas en camuflaje perfecto a fin de ocultarse. La jungla de lo normal borra huellas, desapercibe y, paradójica, se torna promesa de salvación certera para lo distinto.

6.5. Por último, la ciencia ficción. ¿No se origina también este subgénero en los relatos de casos clínicos cuando uno de sus componentes esenciales es la paranoia y, más aún, la paranoia conjugada peligrosamente con los postulados de la ciencia? Otro cuento de Guy de Maupassant, "El Horla" (1887), se ubica en ese punto crucial. El narrador, un paranoico acosado por una entidad invisible, reflexiona sostenidamente acerca de las limitadas posibilidades del conocer y de los endebles fundamentos de nuestro mundo

ordinario. Origen de la ficción científica, en “El Horla” se dan cita la imposibilidad de la representación (que es negación del saber) y la exacerbación del postulado científicista de la evolución. El monstruo escapa a cualquier categoría previamente establecida por la ciencia natural pero, a la vez, no desmiente sus principios: justamente por pertenecer a una especie más evolucionada que la humana está destinado a desplazarla. En otras palabras: el fantasma de la invasión como resultado del proceso de selección natural.

6.5.1. El punto de partida de la ciencia ficción equivale a la torsión paranoica de postulados científicos fundamentales. Definido a partir de algún tipo de alteración ejercida sobre componentes discursivos del saber dominante -el de la ciencia-, lo monstruoso comenzará a operar, por así decirlo, ‘desde adentro’, tornándose progresivamente más temible. Cada vez menos objetiva, la alteridad habrá de poner en vilo la integridad del edificio del conocimiento y del propio sujeto erigido en centro fundante del mismo.

7. Ahora bien: ¿En qué lugar narrativo convergen lo policial, lo psicopatológico, lo judicial, lo científicista y el monstruo? Sin duda, la novela corta de Stevenson *El extraño caso del doctor Jekyll y mister Hyde* (1886) encierra la respuesta. Y la clave se encuentra en el título, en la palabra ‘caso’. ‘Caso’ en el sentido policial del término: los aspectos constructivos del texto no lo desmienten. El enigma que las distintas versiones cinematográficas una y otra vez se han complacido en astillar para escándalo de Borges, se mantiene en la novela hasta el final. Pero también ‘caso’ en el sentido jurídico: el narrador principal, abogado del protagonista, es quien tiene acceso a sus papeles y, no casualmente, el revelador capítulo final adopta la forma de un testamento. Por último, clínico: las experiencias de un médico liberan eso otro innombrable -irrepresentable-, oculto: ‘to hide’. Y lo peor: lo liberan de -desde- su propia subjetividad. Mr. Hyde ‘convive’ con el Dr. Jekyll dentro de un mismo ámbito: el yo, como territorio que progresivamente comienza a perder unidad, estabilidad, consistencia.

7.1. Jekyll es doctor en medicina y doctor en leyes.

7.2. En la superficie del relato resulta evidente que el monstruo es Hyde por ser quien se halla excluido de la representación. Repetidamente se dice en la obra que su persona no resultaba fácil de describir, que en su aspecto había algo de desagradable, de detestable, que producía una fuerte sensación de deformidad, pero que, a la vez, esas anomalías no podían ser de ninguna manera especificadas.

7.2.1. Sin embargo, lo verdaderamente monstruoso del cuento, aquello que escapa plenamente del dominio de la representación, no es Hyde sino el procedimiento científico para llegar a él. Se habla, vagamente, de unas sales. Pero nada más. En la fórmula de la pócima que el victoriano Dr. Jekyll apura repetidamente radica lo verdaderamente monstruoso. Una vez más es el exceso lo que distorsiona el saber científico: la víctima central del relato es Hastie Lanyon, un eminente médico colega de Jekyll. Él es el único que ‘ve’ la transformación de su amigo y confiesa poco antes de morir que su vida ha

sido sacudida hasta las raíces y que a toda hora del día lo asedia el más mortal de los terrores. Lanyon (el sabio bueno) se derrumba inerme ante lo que la razón no puede asimilar.

7.2.2. El verdadero monstruo no es Mr. Hyde sino el Dr. Jekyll.

8. Emergencia de una nueva y temible categoría: el científico asociado al monstruo.

8.1. El contacto con la alteridad sitúa al científico y a su ciencia en el territorio de la ambigüedad, la transgresión y la violencia. Ya sea en los casos en que el científico y sus procedimientos se equiparen a lo monstruoso, ya cuando ellos mismos sucumban a sus efectos, la meta a la cual se arrije por esos caminos en apariencia opuestos resultará idéntica: la crisis de la propia discursividad.

8.1.1. La violencia con que la gravitación de lo monstruoso incide sobre el discurso de la ciencia afectarán aspectos constitutivos del mismo: el componente hipotético y lo que podría denominarse factor expositivo.

8.1.1.1. La subversión operada sobre el componente hipotético, centro de la superestructura textual del discurso científico, explica la mecánica de las ficciones paracientíficas. Muchos relatos de Leopoldo Lugones pertenecientes al género constituyen ejemplos irrecusables al respecto. Por construirse sobre las ruinas de la tesis basal del pensamiento positivista, "Yzur" (1906) obra de caso paradigmático: el hombre no desciende del mono sino que en éste se esconde un humano involucionado.

8.1.1.2. En cuanto a la oclusión de la facultad expositiva de su decir, numerosas ficciones de H. P. Lovecraft se construyen sobre esta dificultad. Sus enunciadores, las más de las veces hombres de formación universitaria, se hallan inermes, carentes de las herramientas lingüísticas -incluso lógicas- necesarias para dar cuenta de la experiencia de lo primigenio, lo demencial o lo alucinatorio.

9. Los caminos del pensar de Heidegger y Foucault convergerían al facilitar una misma figuración -la de la sombra- que, a nuestros fines, ilustra con precisión el régimen de lo monstruoso.

9.1. A él se liga, primero, lo que promueve o cae bajo el dominio de la sombra en tanto *sector* sustraído a lo calculable, al alcance de la representación, 'cuando el hombre se ha convertido en *subjectum* y el mundo en imagen'.

9.2. En segunda instancia, y precisamente a causa de su *situación*, la alteridad se define en términos de *eso* que escapa a los alcances de la visión panóptica y, por ende, al saber 'disciplinario' emanado de ella y organizado en torno a la norma: el examen.

10. Punto ciego, sombra, sector que evade el afán catalogador de la ciencia al tiempo que resulta del exceso de ese mismo afán. Aquí es por donde, entonces, las nociones antitéticas aunadas en el enunciado inaugural del presente recorrido hallarían un principio de explicación a sus innegables, íntimas conexiones.

NOTA: El ensayo anterior fue leído en las Segundas Jornadas de Reflexión *Monstruos y Monstruosidades*, organizadas por el Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género (UBA), en la ciudad de Buenos Aires, el 1 y 2 de noviembre de 2002.

BIBLIOGRAFÍA

FOUCAULT, Michel: *La verdad y las formas jurídicas*. Trad. Enrique Lynch. Barcelona, Gedisa, 1996.

HAMON, Philippe: “Un discours contraint”. En: *Littérature et réalité*. París, Ed. du Seuil, 1982.

HEIDEGGER, Martin: “La época de la imagen del mundo”. En *Caminos de bosque*. Trad. de Helena Cortés y Arturo Leyte. Madrid, Alianza, 1998.

LUGONES, Leopoldo: *Las fuerzas extrañas*. Estudio preliminar y notas de Pedro Luis Barcia. Bs. As., Ediciones del 80, 1982.

MAUPASSANT, Guy de: *El Horla y otros cuentos fantásticos*. Trad. de Esther Benítez. Madrid, Alianza, 2001.

POE, Edgar Allan: *Cuentos*. Trad. Julio Cortázar. 2 Vol. Madrid, Alianza, 1998.

QUIROGA, Horacio: *Todos los cuentos*. España, Archivos, 1993.

STEVENSON, Robert Louis: *Dr. Jekyll y Mr. Hyde*. Trad. Carlos Silvi. Bs. As., Hyspamérica, 1982.

STOKER, Bram: *Drácula*. Trad. Francisco Torres Oliver. Madrid, Alianza, 1999.

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Sútese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

