

Frankenstein: Una condición

Octavi Comeron

Introducción

«*This nameless mode of naming the unnameable is rather good.*»¹

Cuando en 1818 Mary W. Shelley publicó la primera edición de *Frankenstein, o El moderno Prometeo*, lo hizo ocultando su nombre –un procedimiento habitual en la época– y dejando suscrita la dedicatoria con un escueto y ambiguo *the author*.

Frankenstein supone la formulación de un sistema binario de identidades: el doctor Víctor Frankenstein y su creación, el monstruo sin nombre.

Es al primero al cual nos remite el título de la novela como eje fundante de la historia; Víctor Frankenstein es la encarnación de la figura de Prometeo, aquel titán de la mitología griega que, según Hesiodo, robó y entregó a los hombres el fuego sagrado que Zeus les había negado². Con ello, la novela participa –junto con el *Prometeo* (1816) de Lord Byron y el *Prometeo desencadenado* (1819) de Percy B. Shelley– de la lectura romántica del mito respecto al potencial, a un tiempo destructivo y emancipador, de la empresa prometeica. Una figura que teóricos del romanticismo como Schelling habían asociado al carácter demiúrgico del artista³ y que encontramos desarrollado en diversos fragmentos del texto: «Me espoleaba un impulso irresistible y casi frenético. Parecía haber perdido el sentimiento y sentido de todo, salvo de mi objetivo final. No fue más que un período de tránsito (...). Recogía huesos de los osarios, y violaba, con dedos sacrílegos, los tremendos secretos de la naturaleza humana». Un proceso llevado a cabo en la voluntad de una doble utopía social y científica que más adelante resumía de este modo: «La vida y la muerte me parecían fronteras imaginarias que yo rompería el primero, con el fin de desparramar después un torrente de luz sobre nuestro tenebroso

¹ Comentario de Mary W. Shelley después de asistir a una representación teatral de su obra en la English Opera House el 29 de Agosto de 1823, en la que el monstruo sin nombre, que en nuestros días ha adoptado ya el de su creador, aparecía entonces en el programa con puntos suspensivos.

² En versiones posteriores del mito, el *Prometeo Plasticador* es el creador original de la especie humana moldeada con arcilla y animada con el fuego robado, mientras el *Prometeo encadenado* de Ésquilo trajo a los hombres, con el fuego, todas las artes y las ciencias.

³ El carácter demiúrgico que el romanticismo atribuye al artista queda patente en la siguiente referencia de Schelling: «Así como el hombre sobre el cual pesa la fatalidad, no hace aquello que desea ni aquello que se propone, ya que un destino incomprensible lo guía y lo obliga a obrar, del mismo modo, el artista, por fuerte y clara que sea su intención, parece encontrarse bajo la influencia de una potencia que lo separa de los demás hombres y lo obliga a expresar o representar cosas que él mismo no penetra hasta el fondo, el sentido de las cuales es infinito.» (Friedrich Schelling, *Sistema del idealismo trascendental*, citado por Marí en *L'home geni*, pág. 243.)

mundo. Una nueva especie me bendiciría como a su creador, muchos seres felices y maravillosos me deberían su existencia.»⁴

Prometeo es la figura compleja y contradictoria del Progreso, del poder de creación del arte y las ciencias en su voluntad de alcanzar a ver nuevos horizontes y de generar nuevas condiciones en las que se desarrolle lo humano. En su lectura del mito, Nietzsche nos señalaba «el oscuro sentimiento de dependencia que experimentaba el artista griego respecto a las divinidades» y la «aureola de la actividad que circunda a Prometeo» en su afán heroico por acceder a lo universal y a participar del devenir. Fue mediante su sacrificado gesto con el que, del mismo modo que su hermano el titán Atlas cuando tomó la tierra sobre sus espaldas, llevó a los individuos «cada vez más alto, cada vez más lejos»⁵.

Siguiendo en esta dirección, Rodríguez Magda nos recuerda que para Lyotard, "la imaginación" es la única depositaria de «ese Gran Relato que el mundo pugna por contar sobre sí mismo» y encuentra en la "ficción", la consumación y paso del *factum* al *fictum*, una de las estrategias emancipatorias de la humanidad.⁶

«No hay lugar para la poesía después de Auschwitz»

Adorno nos recuerda que lo que no tiene nombre es también aquello que dejó de tenerlo. Mucho se ha escrito sobre la pérdida de los Absolutos que sustentarían la validez de una figura como la de Prometeo. No insistiremos en ello. Partiremos de la base de que del mismo modo que los tiempos se agotan, las palabras mueren y los mitos trocan la mueca de su máscara llegada la hora de su decadencia. Tal vez no sea posible mantener el sentido de algo –aquí una palabra: "creativo"– cuando únicamente nos ofrece el aspecto de un residuo teológico transfigurado en el atributo del futbolista pelón o del publicista de éxito. Y aún cuando aparece otro aspecto todavía más inquietante que su simple banalización: que "crear" implica proponer un modelo nuevo y asumir el poder para imponerlo. Que nadie "crea" sino es en relación a lo que los demás todavía no habían dicho/pensado –en la soledad del uno mismo para sí mismo, uno tan solo "hace"–. Que las actitudes del héroe prometeico avanzan a horcajadas con un pie en el pasado y otro en el (nuestro) futuro, con su programa bajo el brazo –y ello nos resulta ahora, cuando menos, inevitablemente sospechoso–. Tal vez sea que la antorcha de Prometeo ha cruzado demasiados campos que se trocaron en desiertos, que haya pasado por demasiadas manos bañadas en barbarie y ahora ya no deseemos que nos pertenezca; por si acaso, conservaremos el calor de sus cenizas. Tal vez sea todo esto lo que la máxima de Adorno nos obliga a contemplar: aquellos múltiples campos de batalla donde los usos devastaron el sentido.

Y sin embargo, la conciencia de esta situación no nos evita el malestar que surge en la aparición de otro temor: que la pérdida/renuncia de este modelo, su desmantelamiento, es también el argumento del más aborregado de los conservadurismos –aquel que contempla resignado cómo la parálisis toma posesión de su cuerpo–. Ante este estado de

⁴ F. (págs. 220/262).

⁵ Nietzsche, Friedrich. *El nacimiento de la tragedia* (págs. 91-95).

⁶ Rodríguez Magda, Rosa María. *El modelo frankenstein. De la diferencia a la cultura post.* (pág.20).

las cosas, trataremos de tantear una opción práctica: dejar todo esto de lado, olvidarnos estratégicamente del prometeico Víctor Frankenstein –aún a riesgo de disociar un binomio que en la novela se halla íntimamente relacionado– y dirigir la mirada a su reverso, esto es: el producto de su creación, su criatura; el monstruo sin nombre.

Partiremos de dos interrogantes: ¿cuál es realmente el conflicto del monstruo? y ¿cómo se daría ahora ese conflicto?

Su conflicto es, en primera instancia, su diferencia: su forma diferente. Sin embargo, nada encontramos en la novela que justifique la fealdad del monstruo excepto, implícitamente, la falta de armonía entre sus partes –motivada por el simple desaliño o desinterés estético de su creador–. Y, a nivel ontológico, su condición de "artificio". Por otro lado, M. Shelley atribuye al monstruo una roussoniana bondad natural y jamás cometió la simplicidad de otorgar a su criatura el corazón, o el cerebro, de un asesino para justificar sus crímenes futuros. De cualquier modo, lo significativo es que ahora el problema habría dejado de ser formal. La deformidad de la criatura, la diferencia monstruosa del ser artificial –es obvio que en este sentido los avances de la cirugía no han generado otra cosa que aproximaciones a modelos estándar de la apariencia– ya no sería el principal desencadenante del conflicto.

«*Me gusta considerar la normalidad como el próximo efecto especial*»⁷

Este comentario de Richard Prince, artista norteamericano que desarrolla su trabajo como espejo de los modelos de la cultura de masas, nos habla tanto del cumplimiento de la sociedad del espectáculo que Debord anunciara, como de esa «especie de pérdida constante del nivel normal de la realidad»⁸ que Artaud sentía. Y con ello nos pone alerta de que la actual «*frankensteinización* de la cultura, de la sociedad y de la vida»⁹ nos sitúa en un escenario de complejidad que deberá considerar importantes diferencias respecto a la época que dio lugar al mito.

Si Freud define lo siniestro (*das Unheimlich*) como aquello espantoso y horrible que surge «a partir de cosas conocidas y familiares», y Schelling como aquello que «debiendo permanecer oculto, se ha revelado»¹⁰, esta frase de Prince nos induce a considerar una reversibilidad a este proceso de afloración, esto es: sus trayectos de retorno, su caída y aparente disolución. Dorfles nos habla de «la huida de lo rarefacto y lo discontinuo» como algo que puede descubrirse en todos los sectores de la vida humana¹¹ pero, aunque ello sea cierto, también lo es que lo significativo de nuestro periodo contemporáneo no es tanto esa huida de lo diferente/monstruoso sino la complejidad producida por la rapidez de su proceso de absorción y neutralización en lo

⁷ Citado por Bernhard Bürgi en el artículo *Tiene que parecer lo más natural del mundo*, Rev. Arena n° 1, 1989.

⁸ Artaud, Antonin. *El pesanervios* (pág. 55). ed. Visor, 1992.

⁹ Rodríguez Magda, Rosa María. *El modelo frankenstein. De la diferencia a la cultura post.* ed. Tecnos, 1997.

¹⁰ Trías, Eugenio. *Lo bello y lo siniestro* (págs. 31-33), ed. Ariel, 1988.

¹¹ Dorfles, Gillo. *El intervalo perdido* (pág. 38), ed. Lumen, 1972.

"normal" –cuando un «*be different, be yourself*» es el slogan comercial de una colonia o un refresco de cola.

Esto nos permite pensar que podríamos suponer con Prince que aquel paso del *factum* al *fictum* podría darse por hecho, que ese fue el paso que la modernidad inició con el romanticismo, y que, tal vez, el lugar de conflicto de nuestra contemporaneidad se halle ahora en un orden inverso: en cómo hacer posible un *factum* que opere en el ámbito indistinto de "lo que existe", y que en ese ámbito –allá donde la realidad y la ficción se encuentran en inevitable estado de disolución– despliegue su potencial y desarrolle su sentido. Tal vez sea en el darse mismo de ese *factum*, en el "hacer" bajo el signo del monstruo sin nombre, donde la actividad desnuda encuentre todavía una capacidad de revelar aquel contenido ético ligado a lo estético del que hablaba Wittgenstein al final de su *Tractatus*; habitando a plena conciencia el territorio del *fictum*.

Trataremos de acercarnos desde diferentes registros a algunas de estas cuestiones que subyacen en el texto, partiendo casi exclusivamente del fragmento en el que, desde el mismo centro de la novela, el monstruo se reúne con su creador y nos relata en primera persona su historia¹², significando con ello la importancia que la autora concede a su capacidad de habla; una capacidad que las lecturas conservadoras por un lado, y las simplificaciones de la mayoría de versiones cinematográficas por otro, han dejado con frecuencia olvidada. «Allá donde no llegan las palabras, llegan los mitos» afirmaba Godard en el inicio de *Alphaville*. Tal vez sea justamente esta idea la que tautológicamente constituye al monstruo de Frankenstein.

Lo que sigue es un inicio, un tanteo deslavazado de explorar un espacio, el espacio de actuación del monstruo, a través de una estrategia inmersiva, y de empezar a señalar en él algunos lugares que, como balizas, nos permitan esbozar los relieves de su topografía –aquella que *the autor* dejaba suspendida en una doble anonimia.

Y ahora una breve nota a modo de aclaración: que en cierto sentido lo que aquí se plantea tal vez no sea otra cosa que el eco camuflado de una reflexión sobre la Pintura, aún cuando ésta no se entienda como un medio sino más bien, también ella, como un espacio –aquel del mínimo grosor de la superficie; allá donde habita el color.

Frankenstein: una Condición

Piensas que tal vez no exista un modo con el que puedas nombrar esta sensación que te envuelve, una forma precisa de decir como te sientes, pero sabes que no se trata

¹² La edición de *Frankenstein, o El moderno Prometeo* que se ha tomado como referencia ha sido la llevada a cabo por Isabel Burdiel (ed. Cátedra, 1996), que propone una traducción de la primera edición de 1818 y no la revisada –por la misma M. Shelley– de 1831, ya que las modificaciones realizadas no hicieron más que «incorporar al texto (o subrayar) las lecturas más conservadoras del mismo (que ya habían comenzado a producirse) y que lo entendían como una crítica desilusionada a la fe en el progreso y a las grandes utopías radicales» (Int. pág.46).

únicamente de ti. Sabes que es algo más, que es una condición lo que te mueve a actuar como lo haces.

Recorres con la mirada las paredes de esta habitación, los relieves del techo, los reflejos del suelo. Observas los objetos que te rodean; te deslizas por sus superficies. Piensas que todo lo que sabes de ellos – su color, sus usos – es a través de su superficie. Y que, sin embargo, no es a ésta a la que te refieres cuando los nombras, que esta leve capa exterior no tiene nombre. Te dices a ti mismo que también tú eres tan solo superficie: esa es tu condición. Y sientes que ahora un punzante desgarró de inquietud cruza tu cuerpo, pero no te levantas; ladeas la cabeza. Y una vez más tratas de recomponer los fragmentos de lo que ves y te obligas a imaginar que cada uno de los objetos que exploras tiene un cuerpo homogéneo. Detienes tu mirada en el cenicero que con su inscripción trata de prometerte un recuerdo de este instante en este lugar; parece fácil, está aún vacío. Lo observas durante unos minutos. Piensas que te encuentras de nuevo ante una superficie discontinua que transforma su rostro a cada uno de tus movimientos, en cada cerrarse de tus párpados.

Ahora sus pedazos están esparcidos por el suelo: ha sido un movimiento rápido de tu brazo. Observas los afilados perfiles que con tu gesto han cobrado visibilidad, que ahora te ofrecen sentido. Y te dices que es este gesto lo único que te demuestra que existes, que eso también eres tú, que tu condición es saberte exterioridad radical, estricto acontecimiento.

* * *

Con estas palabras empieza el monstruo el relato de su historia:

«Recuerdo con gran dificultad el primer periodo de mi existencia; todos los sucesos se me aparecen confusos e indistintos. Al principio, una extraña multitud de sensaciones se apoderaron de mí y empecé a ver, sentir, oír y oler, todo a la vez.»¹³

Ese fue su principio: las iniciales sensaciones yuxtapuestas de un adulto desprovisto de experiencias y memoria. Un inicio a partir de la nada que más tarde se describirá como el vacío de un amnésico:

«Ningún padre había vigilado mi niñez, ninguna madre me había procurado sus cariños y sonrisas, y, en caso de que hubiera ocurrido, mi vida pasada se había convertido para mí en un borrón, un vacío en el que no distinguía nada.»¹⁴

El monstruo carece de infancia, como carece también de ella Rachael, la replicante de *Blade Runner*. Lo que en él es un vacío absoluto, en ella es la caída en ese vacío producida por la conciencia de poseer una memoria ficticia –el saber que sus recuerdos no son más que implantaciones para lograr la disolución del artificio–. El monstruo, sin

¹³ F. (pág. 220).

¹⁴ F. (pág. 239).

embrago, no encuentra siquiera ese espejismo que dirija sus pasos, y se recuerda «desde siempre con la misma estatura y proporción».

Ambos son presente encarnado, ejercen el verbo en ausencia de pretérito y parten de cero. Construyen su historia a partir de la ruptura y el movimiento, de lo fugaz y pasajero, como el curso de las cosas dibujado por el poema *Mutability* de Percy B. Shelley que encontramos inserto en la novela:

*Descansamos; una pesadilla puede envenenar nuestro sueño.
Despertamos; un pensamiento errante nos empaña el día.
Sentimos, concebimos o razonamos; reímos o lloramos.
Abrazamos una tristeza querida o desechamos nuestra pena;
Todo es igual; pues ya sea alegría o dolor,
El sendero por el que se alejará está abierto.
El ayer del hombre no será jamás igual a su mañana.
¿Nada es duradero salvo la mutabilidad!*¹⁵

* * *

Desacatas la autoridad, toda autoridad, también la tuya propia. Te niegas el rigor; sientes todavía en ti su hedor. Te excluyes de un consenso que suavizara las cicatrices. Difieres de ti mismo. Te rebelas ante todo uniforme.

Hablas y no te reconoces en ninguna voz. Sabes que dispones de las múltiples voces a través de las cuales hablan tus múltiples fragmentos. Y que esta multiplicidad –la que construye los intervalos que se hallan entre las diferentes voces, entre sus diferentes registros– es aquello que te define con más exactitud. Sabes que es el espacio vacío que recorres cuando juegas, cuando te dejas llevar por la negra danza zigzagueante de la sutura, lo que constituye tu identidad.

En silencio, piensas que en la voz has aprendido a desear ser pura contingencia; acto en suspensión.

* * *

En 1966, Michelangelo Pistoletto abrió al público las puertas de su estudio turinés para mostrar un conjunto de obras presentadas bajo el título *Oggetti in meno*. Una fotografía en blanco y negro nos muestra una perspectiva de aquella presentación del conjunto. En ella vemos: una gran rosa de cartón ondulado tratado con esmalte y fuego colgada en la pared (al fondo de la sala), una fotografía de grandes dimensiones de Jasper Jons (que posteriormente recortó verticalmente dejando vacío el espacio entre sus orejas), una estructura metálica en forma de "L" que sirve de apoyo para los pies y codos de los visitantes al hablar, una lámpara de mercurio suspendida del techo que proyecta un cono de luz en el centro del estudio, una mesa con una pirámide rodeada de sillas, una construcción en madera realizada con bastidores de pintura, y un relieve de cartón y

¹⁵ F. (pág. 215).

papel con figuras de pesebre que rellenan sus huecos. La óptica del fotógrafo dejaba fuera de campo otras piezas como un esquemático edificio de dimensiones humanas en madera pintada, una bañera moldeada en poliuretano, y una pintura al óleo de pequeño formato.

En estas obras –menos identificables en su trayectoria que las *Venus de trapos* o los trabajos especulares en acero pulido– Pistoletto (Biella, Italia, 1933) introducía en su trabajo la noción de ruptura y dislocación del autor, y sugería un acceso a los espacios vacíos que se abrían en este proceso. En una entrevista de 1980, recordaba que el conjunto «nació como denuncia de la unidad del estilo individual; cada trabajo se diferencia del otro en material, significado, estilo y motivación. Se trataba de una exposición individual entendida expresamente como una exposición colectiva». Con ello, Pistoletto se sumaba a las estrategias que a partir de los años sesenta ponían en tela de juicio los estatutos del autor y las economías de la representación basadas en el estilo, y trataba de ocupar –y con ello hacer visible– el intervalo existente entre el acontecimiento que supone la realización de cada uno de los objetos. Las obras se generaban en relación a unas condiciones que se mostraban fugaces, como una sucesión de «pasos de lado» ausentes de un transcurrir progresivo y acumulativo. El espacio del estudio se constituía así en un espacio interválico de tiempos diversos y de múltiples voces, en un acontecer de las formas que trata de reflejar el acontecer del pensamiento, que muestra su pluralidad y su movimiento, que admite sus fracturas.¹⁶

Con esta actuación –escenificada bajo el signo del espejo, en presente continuo– Pistoletto nos recuerda que mostrarse en los intervalos es –como el *haikú* que nos habla desde los márgenes de lo descrito– nombrarse los silencios; esto es: en lo que no tiene nombre.

* * *

El monstruo, al igual que Narciso, o la Eva de *El Paraíso Perdido* de Milton, toma conciencia de su propia forma cuando contempla su imagen reflejada en el agua:

«¡Cómo me horroricé al verme reflejado en el estanque transparente! En un principio salté hacia atrás aterrado, incapaz de creer que era mi propia imagen la que aquel espejo me devolvía.»¹⁷

Y por comparación con los seres que había estado observando en la cabaña, empieza a preguntarse acerca de su identidad: «Mi aspecto era nauseabundo y mi estatura gigantesca. ¿Qué significaba esto? ¿Quién era yo? ¿Qué era?». Más adelante nos dará la clave de la formalmente poco justificada repugnancia de su aspecto: su condición –su saberse artificio, su conciencia de ser "imitación".

¹⁶ Sobre este funcionamiento diferencial de la voz cabría señalar la entrevista a Jacques Derrida publicada en la revista *Acción Paralela* nº2, 1996.

¹⁷ F. (pág 231).

«Dios, en su misericordia, creó al hombre hermoso y fascinante, a su imagen y semejanza. Pero mi aspecto era una abominable imitación del tuyo, más desagradable todavía gracias a esta semejanza.»¹⁸

* * *

En un reciente número de la revista *Parquet* dedicado al artista norteamericano Jeff Koons, aparecen una serie de fotografías de un conjunto de obras suyas organizadas bajo el título genérico *Celebration*. Algunas de estas obras están todavía sin terminar y las imágenes nos muestran diversas vistas del taller en el proceso de su realización.

Moon es una de las piezas: una forma circular de grandes dimensiones (330x330x102cm) que nos recuerda el volumen de la lona hinchada de un paracaídas en su descenso. La vemos apoyada en la pared del estudio en la fase de su primer molde de escayola, y en proceso de realización de su definitiva versión en acero inoxidable brillante en otra imagen. Más adelante vemos la fotografía de un sofisticado globo de feria colocado encima de un papel de envoltorio metalizado, formando la centrada composición zenital que fue utilizada como maqueta original para la pieza.

Bajo una perspectiva de las teorías románticas, lo que nos propondría Koons en estos trabajos recientes, es una revisión de la distancia entre arte y naturaleza, de aquella distancia que según Schelling debía mantener el artista¹⁹, arrastrándola a sus últimas consecuencias. Así, la conexión *natura naturata*²⁰, habría quedado inevitablemente interrumpida por la acumulación de arte que se nutre de arte que se nutre, a su vez, de arte. De este modo, el artista asumiría en sí mismo todo un complejo y costoso proceso de producción en el cual la obra se nutre de versiones anteriores de la misma obra, y en el cual el punto de origen de todas ellas no sería ya la naturaleza, sino, irremediablemente, un artificio: un globo de feria.

Los párpados del monstruo

Recuerdas aquella tarde que estuviste con Ulrich.²¹ Recuerdas que te habló de lo que había leído en algún lugar:

«Existir en lo que no tiene nombre»²²

¹⁸ F. (pág. 248).

¹⁹ Schelling reivindica que esta distancia del arte con la naturaleza debe existir por cuestión de su propia esencia: «La situación del artista ante la naturaleza solía expresarse con frecuencia por esta máxima: que el arte, para ser tal, debería alejarse, primeramente, de la naturaleza y sólo en la última perfección retornar a ella». *La relación de las artes figurativas con la naturaleza* (pág. 28). ed. Aguilar, 1980.

²⁰ «L'art autònom, alliberat –o desplaçat– del seu vincle amb el món exterior, només pot nodrir-se de si mateix (*natura naturata*)». Martí Peran. *La creació com a lectura*. Rev. Transversal nº2, 1997.

²¹ Ulrich es el personaje central de *El hombre sin atributos* de Robert Musil.

Repetisteis la frase varias veces, como si fuera una consigna que encerrase la clave de aquello que os une. Pensabas también en Rachael.

Ahora estás en esta habitación, en silencio. Y reconstruyes la consigna caligrafiando sus palabras en algún punto impreciso de tu mente. Imaginas también el destello metálico de un bisturí que, en apenas un roce, la divide en las dos partes que ahora flotan en el aire. Juegas con ellas, las recompones y ordenas, y divagas... –Primera parte: «Lo que no tiene nombre»: el monstruo, el amnésico, el hombre sin atributos... Segunda parte: «Existir en»: el verbo, el lugar, la actividad que transcurre... simplemente, en este lugar. Piensas en ello desde la horizontal del camastro mientras observas el techo de la habitación, y ahora calculas la distancia que te separa de él. Sientes el espacio vacío que construye cuando alcanza a las paredes y éstas al suelo. Y te sientes inmerso en este espacio como un intruso, como debía sentirse Jonás. La habitación entera con sus escasos muebles es ahora un único cuerpo en el cual te has infiltrado, y tú eres un cuerpo extraño que habita en su interior. Cierras los ojos proponiendo un seco final a esta escena, con el bajarse veloz del telón de tus párpados.

Y preparas tus cosas; mañana temprano cogerás tu equipo y saldrás del refugio en busca de aquellas cumbres heladas donde estuviste años atrás. Te reclinas de nuevo en la cama predisuelto al sueño y diriges de forma automática una última mirada al techo. Apagas la luz y cierras los ojos. Crees que ha sido en ese orden, aunque, tal vez, haya sido al revés; no estás seguro de ello. Y es que ahora el negro de la habitación y el de tus párpados se te aparece indistinto, y imaginas que la piel que dibujaba tus límites se ha expandido hasta tocar el techo mezclándose con él, que ahora el techo y tus párpados son una misma cosa. Piensas que en la negra oscuridad de la habitación eres un espacio vacío; una zona transitable.

* * *

Es fundamental –tanto por extensión como por su valor significativo– la atención que el monstruo dedica al deseo de expresión por medio del lenguaje desde los inicios de su relato:

«A veces intentaba imitar el agradable trino de los pájaros, pero no podía. Otras quería expresar mis sentimientos a mi modo, pero los rudos y extraños ruidos que producía me hacían enmudecer del susto.»²³

Y más adelante, cuando encuentra refugio en el cobertizo adosado a una cabaña, se dedicará a observar a sus habitantes a través de una «diminuta rendija por la cual se podía ver una pequeña habitación, encalada y limpia, pero muy desprovista de

²² «Si el hombre debe alcanzar un día la vecindad del Ser, es preciso que aprenda primero a existir en lo que no tiene nombre.» M.Heidegger *Uber der "Humanismus"* (citado por M.Morey en *El hombre como Argumento.*)

²³ F. (pág. 221).

muebles». A través de ella, en secreto, realizará el monstruo su aprendizaje, «intentando descubrir las razones que motivaban sus actos»:

«Me di cuenta de que aquellos seres tenían un modo de comunicarse sus experiencias y sentimientos por medio de sonidos articulados. Observé que las palabras que utilizaban producían en los rostros de los oyentes alegría o dolor, sonrisas o tristeza. Ésta sí que era una ciencia sobrehumana y deseaba familiarizarme con ella.»²⁴

«Comprendía claramente que aunque deseaba dirigirme a mis vecinos, no debía hacerlo hasta no dominar su lenguaje.»²⁵

Iniciada su comprensión del habla, empezará a interesarse por la lectura:

«Estas lecturas me habían extrañado mucho en un principio, pero descubrí que al leer pronunciaba con frecuencia los mismos sonidos que cuando hablaba. Supuse, por tanto, que encontraba en el papel signos de expresión que comprendía. ¡Como deseaba yo aprenderlos!»²⁶

«Durante una de mis acostumbradas salidas nocturnas al bosque, donde me procuraba alimentos para mí y leña para mis protectores, encontré una bolsa de cuero llena de ropa y libros. (...) Eran el *Paraíso Perdido* de Milton, un volumen de *Las vidas paralelas* de Plutarco y *Las desventuras del joven Werter* de Goethe»²⁷

Una vez realizado su aprendizaje del lenguaje y consciente de la deformidad de su aspecto, decide que su primer contacto con un ser humano a través del habla será con un anciano ciego. Será esta ceguera la que permita los únicos instantes de relación afectuosa y amable –de expresión desvinculada de la forma de su cuerpo, con el lenguaje como único medio– que disfrutará el monstruo. Y esta "no visibilidad" será una de las condiciones que el monstruo sin nombre habrá de aceptar a partir de entonces.

«Solía descansar de día y viajar de noche, cuando la oscuridad me protegía»²⁸

* * *

En 1848 Edgar Alan Poe desarrollaba su relato *Landor's Cottage* –uno de los últimos que habría de publicar– como una descripción extremadamente minuciosa de la naturaleza idílica de un valle encontrado casualmente por el narrador. En él se describen con todo detalle la vegetación, los márgenes que lo circunscriben, el serpenteante riachuelo que lo cruza, y una casa. Todo ello impresiona al narrador por «el más agudo

²⁴ F. (pág. 230).

²⁵ F. (pág. 231).

²⁶ F. (pág. 231).

²⁷ F. (pág. 245). «Los sentimientos, las responsabilidades cívicas y, en una lectura romántica, la tragedia del destino humano son, por ese orden, las lecciones de estas tres lecturas» (nota de la edición).

²⁸ F. (pág. 259).

sentimiento de novedad y de limpieza; en una palabra, de *poesía*. (...) Su maravilloso efecto consistía por completo en su artística composición que era *como la de un cuadro*.» La casa es una pequeña «construcción a la que, en su extremo oeste, se le unía otra una tercera parte menor en todas sus proporciones». El viajero es invitado a entrar en la casa y de ella describe meticulosamente su distribución y mobiliario. El relato concluye asegurando que el objeto del mismo no es otro que «dar con detalle una descripción de la residencia de mister Landor *tal como la encontré*.»

En *The System of Landor's Cottage* (1984-87), el artista Rodney Graham (Vancouver, 1950) utiliza el código narrativo del texto de Poe para establecer un espacio estratégico donde desarrollar su actividad. La obra se compone de una maqueta y la edición de una novela que supone un suplemento al texto de Poe.

La novela de Graham parte de la apropiación del texto de Poe, y en él incluye su propio texto como un anexo. La pequeña construcción adosada a la casa principal –cuyo interior no había sido descrito por el narrador– será la metáfora arquitectónica del anexo textual. A partir de este recurso, la escritura se construirá sin abandonar el estilo de la narración original siguiendo una estructura de cuento oriental con sucesivas ramificaciones, formando una fuga inacabable de espirales excéntricas. Ello supone una inmersión en el relato, pero también la inmersión de un autor dentro de la metodología narrativa de otro autor. Graham funciona a partir de una premisa similar a las máquinas textuales de Raymond Roussel: «apoyándome en una metáfora arquitectónica, he tratado de fabricar el texto recurriendo a una especie de retórica *readymade*, con el fin de desarrollar una estructura cruzada configurada como una novela».

Esta estrategia de camuflaje en el estilo de otro, de inmersión en sus mecanismos de lenguaje y suplantación de su voz, constituye una *ostranenie*²⁹ de la propia identidad artista que desaparece y se recontextualiza, anulando la visibilidad de los rasgos de la identidad del autor –tanto los suyos como los de Poe– y dejando en total suspensión los mecanismos formales bajo los que se configura la autoría.

* * *

Consideremos esta expresión del doctor Víctor Frankenstein en los días de luto posteriores a las primeras muertes causadas por el fruto de su actividad creadora:

«Nada hay más doloroso para el alma humana, después de que los sentimientos se han visto acelerados por una rápida sucesión de acontecimientos, que la calma mortal de la *inactividad*.»³⁰

Y ahora la forma en que el monstruo sintetiza su conflicto, cuando había expresado ya desde páginas atrás, su inicial «deseo de participar activamente en un mundo donde encontraban expresión tantas cualidades admirables»:

²⁹ Gillo Dorfles denomina *ostranenie* al efecto extrañamiento o modificación del significado de un "objeto estético" sin variar el significante, mediante su descontextualización o recontextualización. *El intervalo perdido*. (págs. 119-122.) ed. Lumen, 1972.

³⁰ *F.* (pág. 207).

«Mis vicios son los vástagos de una soledad impuesta y que aborrezco; y mis virtudes surgirían necesariamente cuando viviera en armonía con un semejante. Sentiría el afecto de otro ser y me incorporaría a la cadena de la existencia y los sucesos de la cual ahora quedo excluido.»³¹

Incorporarse «a la cadena de la existencia y los sucesos». Dejando de lado la literalidad de la conducta que se propone, es crucial la mención de este deseo cuando el monstruo suplica a su creador una compañera. Porque es la *acción* lo que habrá de construir el significado del monstruo sin nombre, esto es: su identidad –«la acción tiene un significado, el movimiento, no» nos señalaba Brodbeck³²–. Dado que su ausencia de recuerdos lo sitúa en un punto cero inicial, será la voluntad de tomar parte en "la existencia" y "los sucesos", y la búsqueda conflictiva del espacio que le permita el *hacer* esta incorporación, lo que establezca la principal diferencia en relación al conflicto al cual se enfrenta el doctor: *crear* un nuevo ser. Será la actividad que desarrollará mediante la acción (destruktiva) lo que habrá de definir su identidad. Ante la negación de la compañera anhelada, todas las acciones del monstruo se constituirán en un medio expresivo dirigido a su creador como espectador. Sus acciones serán el *factum* contrapuesto al *fictum* creativo del doctor. Un *factum* en busca del espacio donde darse que proviene de un *fictum* –el de su condición.

* * *

Un monitor de vídeo –situado en un ángulo de la sala sobre un soporte metálico, a considerable altura– muestra la aparentemente estática imagen de una mujer que nada de espaldas en una piscina, con los brazos abiertamente extendidos, entre una multitud de flores blancas que flotan sobre la azulada superficie del agua.

El título que aparece en la inscripción *43.189 imatges sintètiques generades entre 2 frames consecutius* nos devuelve la mirada al monitor, reconstruyendo su lectura. Nada nos indica la identidad de la mujer; tal vez se trate de una escena familiar. La obra se presenta en vídeo monocanal sin audio. El tiempo de la grabación es de 28 minutos y 14 segundos.

Este trabajo realizado en 1995 por Roc Parés (México D.F. 1968) supone una inmersión –y es en este sentido en el que la obra constituye una metáfora no tecnologista de la investigación que su autor ha realizado en los últimos años en el campo de la realidad virtual– en el instante de aquello que no fue registrado en una antigua filmación de 8mm. El campo de actuación se instala en esa breve y escondida brecha hallada entre un transcurrir aparentemente saturado y continuo –en el "entre" negro de apenas unas décimas de milímetro de grosor y escasas fracciones de segundo– del intervalo entre dos fotogramas. Y en ese intervalo se generan toda la serie de imágenes intermedias que, como soldados de la lógica que se aventuran en lo desconocido, tratan de explorar aquel

³¹ F. (pág. 266).

³² M. Brodbeck *Significato e azione*. Citado por Jorge Vicente Arregui en *Acción y Sentido en Wittgenstein* (pág. 234). ed. EUNSA, 1984.

instante que el parpadeo de la vieja cámara suspendió en el vacío, haciéndolo emerger, ahora, multiplicado y expandido en el tiempo.

De esta forma y con esta distancia, Parés actúa –y nos señala desde el descriptivo título que es a esta actividad a lo que debemos prestar atención–, mostrando las condiciones de un proceso de producción que no llega a ajustarse a los códigos de la ficción –ya que las imágenes generadas no son fruto de los mecanismos de la imaginación, sino de la estricta lógica de un computador– ni tampoco de la representación –pues parte de ella y le descubre sus vacíos, le señala los lugares ocultos a los que no había llegado; se zambulle en sus espacios no nombrados.

* * *

– *Poco tiempo te queda, acuoso Palinuro. ¿En qué crees?*

– *Creo en la verdad bifronte, en el Uno, en el Otro y en el sagrado Ambos. Y en «vivir por la belleza»: estar en un lugar encantador y anhelar otro en todo momento; dejar sin terminar un mal libro y empezar otro igual de malo, mientras están los almendros en flor, grueso el saltamontes y la noche invernal desasosegada por el murmullo y el regurgitar del mar...³³*

* * *

Respiras profundamente; el corazón te late con fuerza.

Y cierras los párpados ante el exceso de espectáculo de lo que se ofrece ante tus ojos. Has traspasado las nubes; las heladas y relucientes cumbres de los Alpes brillan ahora frente a ti. Permaneces bajo el sol, sentado en la roca que domina aquel mar de hielo. Montanvert se alza justo enfrente, a una legua, y por encima de él se levanta el Mont Blanc, en su tremenda majestuosidad. Ahora son tus párpados, el intenso e infinito color anaranjado de tus párpados iluminados a trasluz, lo único que te habla de quién eres. Y piensas en Palinuro. Recuerdas que su cuerpo todavía yace en la playa. Recuerdas también aquello de lo que hablabas con Ulrich y con Rachael, cuando te disponías a iniciar la escalada. Piensas en ellos mientras observas la vibrante luminosidad que filtran tus párpados, mientras habitas tu superficie. Y ahora, tal vez, te repitas, una vez más, vuestra consigna.

Bibliografía consultada

- Artaud, Antonin. *El pesanervios*. Visor; Madrid, 1992.

³³ Cyril Connolly, *El sepulcro sin sosiego* (pág. 126). ed. Versal, 1990. Nota: en su primera edición de 1944 el libro fue publicado de manera anónima, lo que actuaba como una «capa de barniz destinada a proteger lo que de otro modo hubiese parecido una confesión excesivamente personal.» (Int. realizada en 1950, pág.15).

- Arregui, Jorge Vicente. *Acción y Sentido en Wittgenstein*. EUNSA; Pamplona, 1984.
- Brayer, Marie-Ange. *L'effraction du récit. Chez Rodney Graham*. Rv. Parachute nº 76, 1994.
- Bürgi, Bernhard. *Tiene que parecer lo más normal del mundo*. Rv. Arena nº1, Madrid, 1989.
- Connolly, Cyril. *El sepulcro sin sosiego*. Versal; Barcelona, 1990.
- Derrida, Jacques. *Aporías*. Paidós; Barcelona, 1998.
- Derrida, Jacques. *La voz y el fenómeno*. Pre-Textos; Valencia, 1985.
- Dick, Philip K. *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?* Edhasa; Barcelona, 1992.
- Dorflès, Gillo. *Naturaleza y artefacto*. Lumen; Barcelona, 1972.
- Marí, Antoni. *L'home geni*. Ed. 62; Barcelona, 1984.
- Morey, Miguel. *Deseo de ser piel roja*. Anagrama; Barcelona, 1994.
- Morey, Miguel. *El hombre como argumento*. Anthropos; Barcelona, 1989.
- Musil, Robert. *El hombre sin atributos*. Seix Barral; Barcelona, 1983.
- Nietzsche, Friedrich. *El nacimiento de la tragedia*. Alianza; Madrid, 1981.
- Nietzsche, Friedrich. *Sobre verdad y mentira*. Tecnos; Madrid, 1990.
- Peran, Martí. *La creació com a lectura*. Rv. Transversal nº2; Lleida, 1997.
- Poe, Edgar Allan. *Cuentos*. Planeta; Barcelona, 1991.
- *Pistoletto* (catálogo de exposición). Ministerio de Cultura; Madrid, 1983.
- Rodríguez Magda, Rosa María. *El modelo frankenstein, De la diferencia a la cultura post*. Tecnos; Madrid, 1997.
- Schelling, Friedrich. *La relación de las artes figurativas con la naturaleza*. Aguilar; Buenos Aires, 1980.
- Shelley, Mary W. *Frankenstein, o El moderno Prometeo*. Cátedra; Madrid, 1996.
- Shelley, Mary W. *Frankenstein by Mary Shelley*. Bantam Books; New York, 1991.
- Trías, Eugenio. *Lo bello y lo siniestro*. Ariel; Barcelona, 1992.
- Watzlawick; Beavin; Jackson. *Teoría de la comunicación humana*. Herder; Barcelona, 1997.
- Wittgenstein, Ludwig. *Tractatus Logico-Philosophicus*. Alianza Universidad; Madrid, 1992.