

# Educación y monstruosidad: Propuesta para una pedagogía de la diferencia

Martí Curiel\*

## Resumen

Este artículo propone las líneas principales para una comprensión de una pedagogía de la diferencia fundada en la noción de lo monstruoso que se apunta en la fenomenología de M. Merleau-Ponty y J.L. Marion, en diálogo con la noción de lo monstruoso tal y como se ha heredado desde la tradición post-estructuralista foucaultiana. Con anterioridad a la construcción de la monstruosidad por medio del lenguaje, entendido como tecnología al servicio del poder según el post-estructuralismo, encontramos una monstruosidad previa y original –«fractura» [«*effraction*»] de la iconicidad del cuerpo– que es fundamento del conocimiento, de la expresión y de la aceptación de la diversidad. Sin ella sería ininteligible la monstruosidad y su denuncia.

## Palabras clave

monstruo, cuerpo, icono, ídolo, fenomenología, pedagogía de la diferencia

Recepción original: 24 de julio de 2015

Aceptación: 7 de setiembre de 2015

Publicación: 1 de julio de 2016

## Estado de la cuestión: Lo monstruoso es la dinámica del poder

Buena parte de la filosofía postmoderna, por influencia del post-estructuralismo de Foucault, critica el lenguaje en tanto tecnología de poder que permite al ser humano ejercer su dominio antropocéntrico. El lenguaje delimita a través de fronteras arbitrarias y manipuladoras el dominio del ser humano sobre el cosmos. Entre las más importantes delimitaciones arbitrarias, según esta sensibilidad postmoderna, se encuentra la diferenciación entre animal y ser humano (Derrida, 2008), que es antesala de la diferenciación entre normalidad y monstruosidad, tomada ésta –preferentemente– en sentido corpóreo. Por eso, reparar en la arbitrariedad de lo que se considera «normal», y deshacer las relaciones de poder que establece el lenguaje acerca de lo que declara como cuerpo monstruoso, parece una tarea de especial importancia en la filosofía postmoderna, e ineludible en el terreno de la pedagogía de la diferencia.

El *logos* humano según el sentir post-estructuralista, y según una inspiración que se remonta a Nietzsche, nacería de una pasión de control, de dominio racional. Se trata de un esfuerzo fundamentalmente taxonómico del todo absurdo si hemos de tener en cuenta que la realidad está en continuo cambio, y que esta tesis heraclitiana ha venido a ser confirmada por las doctrinas evolucionistas desde el siglo XVIII. El mismo cuerpo actual del hombre no sería sino un estado evolutivo más, un estadio que en ningún caso se puede considerar como definitivo. Dado pues este proceso metamórfico evolutivo, hablar de un cuerpo monstruoso, según este parecer, carecería de todo sentido.

La negación del cuerpo monstruoso se enmarca en la aspiración igualitaria de la postmodernidad, y se reclama, por ejemplo, como fundamento de la pedagogía (Planella, 2010) y de la tolerancia social y política más básica (Pié Balaguer, 2014, pp. 95, 145-

---

(\*) Doctor en Filosofía por la Universidad de Barcelona. Miembro colaborador del Grupo SARX (Universitat Internacional de Catalunya). Este trabajo se inscribe entre los resultados de la investigación del grupo SARX (*Grup de recerca en antropologia de la corporalitat*) 2014 SGR 835 (Universitat Internacional de Catalunya). Dirección electrónica: marticuriel@gmail.com

146, 162-163). Limadas las diferencias dolosamente construidas por el lenguaje, se abolirán las situaciones de dominio. A este tipo de radicalidad parece responder tanto la descripción del «cuerpo utópico» y las «heterotopías» de Foucault (2009), como la propuesta del «cuerpo sin órganos» (CsO) que hacen Deleuze y Guattari (2000, pp. 155-171). Un constructo dúctil a la simbolización, y reversible, que nos permitiría la abolición de toda diferenciación biológico-orgánica y toda jerarquización que, como la diferenciación de sexos, traduce en la praxis un lenguaje de poder totalitario. El «cuerpo sin órganos», herencia del foucaultiano «cuerpo utópico» –cuerpo «sin carne», dice críticamente Turner (2003, p. 36), y habría que añadir también cuerpo sin huesos– eliminaría la monstruosidad por una especie de semejanza compartida entre sus diferentes modulaciones. No cabe en él ni extrañeza ni «anormalidad» alguna porque no cabe propiamente la deformidad en aquello de lo cual no se debe esperar un determinado desarrollo, sino tan solo un perpetuo devenir. La metamorfosis, el devenir reciclable, es el estado primordial de lo corporal. En este «cuerpo utópico», en este «cuerpo sin órganos», cabrían un sinfín de posibilidades o modulaciones simbólicas cuya expresión lingüística se acercaría a la relación que leemos en el prefacio de *Les mots et les choses*:

Ya no estoy en ayuno –dice Eustenes–. Por ello se encontrarán con toda seguridad hoy en mi saliva: Áspides, Amfisenas, Anerudutes, Abedesimones, Alartraces, Amobates, Apinaos, Alatrabanos, Aractes Asteriones, Alcarates, Arges, Arañas, Ascalabes, Atelabes, Ascalabotes, Aemorroides, ... (Foucault, 2001a, p. 2)<sup>1</sup>

Foucault, siguiendo las huellas de Borges, ensaya aquí la ruptura de esa estructura fijista del lenguaje, aquella que en palabras de Nietzsche (2006, p. 20) aporta al hombre una vida utópicamente segura ante una realidad belicosa y en continuo cambio. Esta ruptura genera en el lector la sensación de desequilibrio y de descontrol que se consigue poniendo en un mismo plano de realidad –la literaria– la familiaridad y realidad de «áspides» y «arañas» con la extrañeza que suscitan el resto de vocablos ficticios, en perfecta y arbitraria ordenación alfabética. Se deshace así, por un momento, el poder controlador del lenguaje; la realidad se recupera del hechizo de la gramática y de la sintaxis para retomar su fluir sin fronteras azaroso y anárquico. Lo monstruoso sólo se produciría por la percepción de la anormalidad en una falsa expectativa de normalidad prototípica generada por la categoría lingüística. Bastaría la mera eliminación de esta falsa expectativa de normalidad para deshacernos de lo monstruoso y recuperar una mirada sin prejuicios en lo social y en lo pedagógico.

La consideración de un cuerpo enfermo, desde este punto de vista, respondería a un arbitrarismo sujeto a una no menos arbitraria convención acerca de lo que consideramos «salud» y «cuerpo sano». La enfermedad, una perspectiva; la disfunción, un apriorismo. En la metamorfosis todos los peajes intermedios son pura invención; el cuerpo sano no es más que una convención en la que expresamos un devenir transitorio. Es como poner nombre a los océanos y a las aguas: puros límites convencionales que son requeridos por las estrategias y las dinámicas de control... «Cuerpo animal», «cuerpo humano», «cuerpo de mujer», «cuerpo de hombre», «cuerpo sano», «cuerpo enfermo», etc., serían otros tantos ejercicios de pura adjetivación simbólica, productos culturales que son, en el fondo, formas de poder.

En este sentido, para Butler el travestismo abre una crisis en la realidad de género al conseguir que la separación entre lo real y lo irreal sea confusa. Cuando no podemos interpretar de forma inequívoca el cuerpo que vemos, nuestras percepciones culturales

(1) Foucault dice que este texto es de inspiración borgiana y remite a «El idioma analítico de John Wilkins» en *Otras Inquisiciones*. Esta relación de seres, sin embargo, no se encuentra allí.

se desmoronan y las categorías con las que miramos se ponen en tela de juicio. El travestismo vendría a suscitar una extrañeza equivalente a la del texto de inspiración borgiana: una *performance* que borra los límites entre lo posible y lo real sin la cual, dice Butler, no es posible ninguna revolución política (2010, p. 28). En el ejercicio de esa *performance*, las fronteras entre lo normal y lo monstruoso se vuelven porosas, y lo que en el travestismo empezó siendo un revelador de la arbitrariedad de los roles de género, acaba suscitando la sospecha sobre la misma naturaleza sexual del cuerpo. Y así, la identidad sobre la que se articula el género es, según Butler, una «imitación sin origen», la sexualidad –que no ya el género– es también producto simbólico y cultural.

Las nuevas tecnologías potencian todavía más esta sensación de indefinición del cuerpo humano. La posibilidad de mestizajes embriológicos (Frankenheimer, 1996), de inserción mecánica de miembros, o de sustitución-reparación de órganos, así como las posibilidades de diseño genético, o simulación y extensión corporal virtual proponen el cuerpo humano como un material modelable que deviene expresión cuando asume un *logos* simbólico –constructo y arbitrario– sin el cual el cuerpo sería puro material anónimo y anómico. El cuerpo así entendido es un lienzo en blanco, *topos* sin *topos*, un material en el que la creatividad humana construye y deconstruye identidades. Así, por ejemplo, el cibernético se podría entender, en primera instancia, como una modificación del cuerpo humano mediante intervención bioquímica, psicológica o electrónica; pero sobre todo, un cibernético es la constatación de que se han borrado todas las fronteras entre la máquina y lo natural orgánico, y, por tanto, de que ha desaparecido la pretendida prioridad de lo natural sobre el artificio. El cuerpo carece de órganos con anterioridad a su simbolización.

La misma naturaleza, además, parece apoyar la tesis de la construcción simbólica del cuerpo cuando pertinazmente nos proporciona ejemplos de cuerpos que no siguen el supuesto patrón normal. Este es el caso de Jennifer Miller, una mujer barbuda, artista, escritora y profesora en el *Pratt Institute* de Brooklyn en Nueva York que se exhibe en el *Circus Amok* del que es cofundadora y directora desde 1989. Su cuerpo, como el de otras barbudas conocidas Fortune Clofullia (1827-1875), Julia Pastrana (1834-1860), Annie Jones (1860-1902), Olga Roderick (1871-1951), o el más reciente de Conchita Wurst,<sup>3</sup> son hoy presentados por el movimiento *Queer* y la *Crip Theory*<sup>4</sup> como argumen-

- 
- (2) El término cibernético fue acuñado por Manfred E. Clynes en septiembre de 1960 en un trabajo publicado conjuntamente con Nathan S. Kline titulado *Cyborgs and Space* para la revista *Astronautics*. Después se hizo más conocido a través del manifiesto *Cyborg* propuesto por Dona J. Haraway en *Simians, Cyborgs and Women: the Reinvention of Nature* (New York, Routledge, 1991). Por cibernético no sólo se considera el hombre con accesorios tecnológicos insertados en su carne, sino también aquellos que hemos estado modelados y conformados por la cultura tecnológica (Planella, 2007, pp. 55 y ss.).
- (3) Conchita Wurst fue la ganadora en 2014 del Festival de Eurovisión representando a Austria con la canción *Rise Like a Phoenix*. Se trata de un personaje artístico –una mujer barbuda– creada e interpretada por el cantante austríaco Thomas Neuwirth.
- (4) La *Crip Theory* es un posicionamiento extremo con respecto a la *Queer Theory*, Así lo explica Pié: «La *Crip Theory* es una epistemología *queer* aplicada al cuerpo funcionalmente diverso. Si bien la traducción de la *Queer Theory* es teoría maricona, la *Crip Theory* podemos traducirla como teoría tarada o lisiada. En cualquier caso, dos maneras de comprender una diferencia inaceptable para el sistema (...). La *Crip Theory* está relacionada con el estudio de la conceptualización y materialización de órganos y discapacidades en diferentes territorios culturales y cómo se podrían comprender desde la resistencia a la homogenización cultural. Asimismo también está relacionada con la autoidentificación *crip* en la calle. Es decir, con la destrucción de aceras, con sillas de ruedas encadenadas a los autobuses, reivindicación de servicios comunitarios e instalaciones para la independencia de sujetos *crip*. (...) La posición *crip* se ubica en el margen más radical de la militancia vinculada a la diversidad funcional, en nuestro territorio de un modo muy incipiente.» (Pié Balaguer, 2014, pp. 158-159 nota al pie n. 3)

to en contra de un supuesto elemento diferenciador de género en la naturaleza, y lo monstruoso percibido en ellas como un simple producto de la cultura machista y de sus estereotipos acerca de la feminidad (Pedraza, 2011, pp. 88-89).

Así pues, el monstruo y la monstruosidad constituyen, desde una lectura indirecta, una declaración de intenciones a la inversa de las estructuras del poder<sup>5</sup>. Lo monstruoso explica *a contrario* lo normal, lo admitido, es decir, lo bello, lo armonioso, lo valioso, y, de esta manera, desvela las verdaderas intenciones del poder. Por eso, la eliminación de las barreras que genera el monstruo es condición de sociabilidad y tolerancia democrática; y desde luego, uno de los fines –y condición *sine qua non*– del proceso educativo.

Expuesto –siquiera sumariamente– el actual estado de la cuestión acerca de lo monstruoso, y antes de extraer conclusiones prácticas en el ámbito de la educación, nos proponemos reflexionar acerca de los presupuestos implícitos de esta manera de entender la monstruosidad. Nos importa analizar la coherencia teórica de estos presupuestos, nos interesa valorar sus consecuencias prácticas, y queremos considerar si existen otras maneras de entender la monstruosidad capaces de salvaguardar la infinita dignidad de las personas sin descomponer su también inagotable singularidad. Esto es lo que intentan estas páginas.

## Logos idolátrico, Logos icónico

Es evidente que el lenguaje y todo ejercicio de simbolización puede convertirse en una herramienta manipuladora y engañosa, incluso en pura técnica de poder. Buena parte de la sofística nos ha enseñado eso. Pero es arriesgado –por contradictorio– presuponer que todo ejercicio de expresión sea mentiroso, manipulador e interesado. De serlo, el mismo ejercicio deconstructivo tampoco podría escapar a la sospecha, y sería todavía menos creíble por alambicado, poco espontáneo y violento.

La sospecha de la tradición de pensamiento generada por la palabra «animal» lleva a Derrida a ejercer violencia al lenguaje y a la lengua francesa para dar cabida al híbrido «*animot*», «*animote*» (2008, p. 58) –que no es animal ni es hombre–. Y en esta afrenta, en esta *performance* lingüística, suscita de nuevo el elemento básico de todo ejercicio revolucionario: la confusión de lo real y lo posible, de la realidad y la ficción. En la confusión se borran las barreras y se modulan mundos posibles a los que, paradójicamente, solo podemos entrar por la llave de algo real. Si todo fuera ficticio, ninguna resistencia ni ninguna significación sería posible –ni moderna, ni tardomoderna, ni postmoderna. Los «Alatrabanes» y las «Amfisenas» o la ficción borgiana nos afectan porque comparten plano real con las «Áspides» y las «Arañas»; de otra manera si solo convivieran con los «Anerudutes» y las «Arges» en plena aneruducción el lenguaje dejaría de serlo para convertirse en secuencia incomprensible de sonidos. Así que la deconstrucción no parece posible sin reconocer consistencia al lenguaje del que se sospecha. De ahí que denunciar con el lenguaje que el mismo lenguaje es mentiroso o manipulador, sospechar o recelar de él, no parece empresa posible al lenguaje humano; por lo menos, no de modo absoluto. El mismo Foucault, si hacemos caso a Richard Sennett, parece haber abandonado cercano a su muerte esta «cierta paranoia sobre el control que había marcado buena parte de su vida» (2015, p. 23).

(5) Es lo que Foucault denomina «principio de inteligibilidad tautológico», «porque la propiedad del monstruo consiste precisamente en afirmarse como tal, explicar en sí mismo todas las desviaciones que puedan derivar de él, pero ser en sí mismo ininteligible» (2001b, pp. 62-63).

La condición de lo monstruoso que nace de las propuestas post-estructuralistas se asienta en una determinada manera de comprender el fenómeno de la expresión en la que se minimiza o se niega la potencialidad expresiva originaria de la naturaleza considerada –ya en el punto de partida– como *natura naturata*. Según esto, la naturaleza, carece de *logos* propio; el hombre conforma el cosmos natural con su palabra caprichosa y arbitrariamente; de manera que lo natural, o la naturaleza, si existe tal cosa más allá de la abstracción lógica, no es accesible en sí misma. El cosmos del hombre es esencialmente simbólico –ni físico, ni natural– y cualquier acción ecológica –como el borrado de la monstruosidad– es en el fondo una acción lógica, una acción crítica sobre el *logos* simbólico. Para las posiciones que nacen del post-estructuralismo de Foucault, no existe más monstruosidad que la monstruosidad simbólica,<sup>6</sup> es decir, aquéllas que el hombre crea e impone en su afán de poder.

Es posible, sin embargo, considerar otras formas de entender el fenómeno de la expresión lógica, de dar explicación del *logos* humano. Tomemos, por ejemplo, la que Merleau-Ponty propone al hablar de una significación gestual o existencial de la palabra (1994, p. 210). El dominio del hombre a través del *logos*, que Nietzsche tilda de efímero y ridículo (2006, p. 17), en efecto, puede ser en ocasiones arbitrario y caprichoso; pero, sin duda, también podría entenderse como un ejercicio de solidaridad con el cosmos, y como una prosecución sublimada del mismo *logos* de la naturaleza que se descubre en la arqueología del mundo percibido (Merleau-Ponty, 1979, p. 111; Merleau-Ponty, 1971, pp. 183-184). Una expresión con la que el hombre extrae a los seres de su anonimato y les da nombre. Y así, desde este otro punto de vista, el lenguaje, lejos de ser un arma de poder y de control, se convierte así un nuevo órgano de los sentidos (Merleau-Ponty, 1994, pp. 199-200) capaz de expresar los horizontes infinitos de cada realidad sin acotarlos, sin atraparlos.

Siguiendo esta inspiración merleau-pontiana se podría afirmar que el *logos* que nace de la tierra y se expresa en el hombre con un soplo de aire, es portador de la riqueza inmensa de lo telúrico, y es un *logos* siempre inacabado porque jamás es capaz de decirlo todo. La «palabra hablante», en la filosofía merleau-pontiana (1994, pp. 213-214), la «palabra viva» en el sentir de Joan Maragall (1947, pp. 561-566), la «metáfora viva» y el «icono verbal» de Paul Ricoeur (2001, pp. 279-286), cada una a su manera, expresan la diferencia entre este *logos* no posesivo de la realidad –*logos* sin concepto–, y ese otro modo de hablar que, siguiendo una expresión de Marion que luego esclareceremos, podríamos calificar como el modo categorial e idolátrico de la claridad y la distinción; modo tan caro a la filosofía analítica, al que alude por oposición la filosofía post-estructuralista, y del que dirán que no es sino «palabra hablada» o «palabra muerta».

---

(6) «La noción de monstruo –afirma Foucault– es esencialmente una noción jurídica» (2001b, p. 61). Canguilhem, por su parte, siguiendo este legado, establece la diferencia entre la «monstruosidad» [«*monstruosité*»] –infracción de la ley biológica–, y lo «monstruoso» [«*monstrueux*»] –infracción de la ley jurídica, fruto fundamentalmente del poder de la imaginación. Según Canguilhem en la medida que la ciencia positiva ha perfeccionado sus conocimientos, la «monstruosidad» ha desaparecido («*la vie est pauvre en monstres*»), mientras que lo «monstruoso», en tanto depende de la imaginación, es todo un mundo (1992, pp. 173, 183-184). Es claro, pues, que tanto el discurso de Foucault como el de Canguilhem se centran en monstruos ya tipificados, «monstruos pálidos», los llama Foucault (2001b, p. 63); ambos olvidan la dimensión fenomenológica de lo monstruoso cuando se *monstra* originalmente como tal a la percepción. Ésta es la perspectiva que intentamos recuperar con estas líneas.

Defender la existencia de este *logos* sin concepto, de este balbuceo icónico en la naturaleza, un balbuceo del que el hombre se hace eco y heraldo mediante la expresión, no invalida los usos simbólicos arbitrarios de la expresión humana, y nos permite, sin embargo, escapar de las contradicciones que genera la hipótesis del poder manipulador que Nietzsche y la filosofía post-estructuralista adjudican a todo lenguaje que no se haya deconstruido. Esta filosofía, y la misma crítica nietzscheana del lenguaje, no se podrían articular sin este presupuesto básico de un *logos* primigenio manifestativo. ¿Cómo podríamos entender un pacto lingüístico, tal y como sugiere Nietzsche (2006, p. 20), o un convencionalismo terminológico sin una expresión primera no engañadora? ¿Cómo podríamos siquiera entender el discurso deconstructivo sin palabra ya dada y conocida para deconstruir?

Parece más coherente pensar que la primera palabra humana, en su origen, no se pre-existía a sí misma. Por eso Merleau-Ponty recuerda que «expresar» no es lo mismo que «traducir»<sup>7</sup>. No existe lenguaje antes del lenguaje<sup>8</sup>. Toda expresión creativa tiene algo de esta primera palabra, es un decir lo que todavía no está dicho, y tiene más de tentativa que de certero esfuerzo taxonómico. Con el tiempo esa «expresión lograda» estará disponible como un nuevo órgano en los diccionarios de cada lengua, y sí, entonces, y no antes, esa expresión lograda podrá ser manipulada. Sin embargo, esta ductilidad de la expresión ya lograda –«palabra hablada»– no puede echar por tierra la autenticidad del originario esfuerzo expresivo –«palabra hablante»–, y mucho menos substituirlo.

La «expresión lograda», sostiene Merleau-Ponty, no es de por sí una «expresión acabada»<sup>9</sup>. Quizá la primera manipulación del lenguaje está precisamente en convertir la «expresión lograda» en «ídolo», en borrar toda la bruma significativa –su contorno ambiguo– para suscitar la claridad y la distinción; en pocas palabras: convertirla en una expresión definitiva, ultimada, acabada de diseñar. Y aquí empieza su devenir simbólico, el que, con toda razón, se expone a la crítica de la filosofía post-estructuralista.

Por contraposición, cuando esa «expresión lograda» permanece siempre abierta, como esfuerzo no posesivo de la realidad, la «iconicidad» del mundo se hace manifiesta y se sublima en el lenguaje. Se trata del *logos* icónico de la naturaleza, previo a todo esfuerzo expresivo, el que el artista intenta recoger con su gesto perceptivo-expresivo.

- 
- (7) «La expresión no puede ser entonces la traducción de un pensamiento ya claro, puesto que los pensamientos claros son aquellos que ya han sido dichos por nosotros mismos o por los demás. La “concepción” no puede preceder a la “ejecución”. Antes de la expresión no existe otra cosa que una vaga fiebre, y sólo la obra realizada y comprendida demostrará que podía encontrarse alguna cosa en vez de nada (...) el artista lanza su obra de la misma manera que un hombre ha lanzado la primera palabra, sin saber si esta palabra será otra cosa que un grito (...)» (Merleau-Ponty, 1977, p. 46).
- (8) «Nuestros análisis del pensamiento hacen como si, antes de haber hallado sus palabras él fuera ya una especie de texto ideal que nuestras frases tratarían de traducir. Pero, el autor mismo, no tiene un texto que pueda confrontar con su escrito, ningún lenguaje antes del lenguaje (...) el lenguaje no presupone su tabla de comunicación, él mismo descubre sus secretos, los enseña a todo niño que viene al mundo, es totalmente mostración» (Merleau-Ponty, 1970, pp. 66-67).
- (9) «Las cosas percibidas no nos resultarían irrecusables, presentes en carne y hueso, si no fueran inagotables, nunca dadas del todo, ni presentarían el aspecto de eternidad que en ellas encontramos si no se ofrecieran a una inspección que ningún tiempo puede terminar. Por lo mismo, la expresión no es nunca expresión de modo absoluto, lo expresado no se halla nunca expresado del todo, al lenguaje le es esencial que la lógica de su construcción no sea nunca de la que pueda reducirse a conceptos, a la verdad no ser nunca poseída, sino solamente transparente a través de la lógica confusa de un sistema de expresión que presenta las huellas de otro pasado y los gérmenes de otro futuro» (Merleau-Ponty, 1971, pp. 68-69). Merleau-Ponty se hace eco de esta idea de Baudelaire que encuentra en *Le musée imaginaire* de Malraux (Merleau-Ponty, 1970, pp. 77-78).

«Iconicidad» se opone a «idolatría», como lo «vivo» se opone a lo «disecado», y es propio de toda expresión creadora –palabra, imagen, movimiento– no encerrarse en el límite de lo que se ve. La expresión creadora manifiesta la iconicidad de la realidad que es cosa distinta de su mera «visibilidad». Por eso Jean-Luc Marion afirma que «el icono manifiesta propiamente la distancia nupcial que casa, sin confundirlos, lo visible y lo invisible» (1999, p. 22). El icono preserva la distancia de la realidad, su inasibilidad en los límites de lo visible; sus contornos son horizontes, no límites; muestran la indefinición de lo real (*ápeiron*), su ambigüedad –que no su confusión. El ídolo, por el contrario, expresa el límite, esto es: el «aquí no hay más que...» o, el «esto es esto, y solo esto es esto». El lenguaje idolátrico-simbólico es un lenguaje identitario posesivo, fetichista en el mismo sentido que se dice que el ídolo permite acercar lo divino al hombre por una reducción a lo visible. El ídolo favorece la certeza en el juicio porque es «claro y distinto», y porque, en el discurso finito de lo infinito, el infinito se hace manejable y responde a los deseos y expectativas del idólatra (Marion, 2006, pp. 96-97).

En este sentido, la sospecha que el post-estructuralismo vierte sobre el lenguaje nace de considerar que todo lenguaje es una expresión idolátrica-simbólica, y desatiende la misma posibilidad primigenia de la expresión que nace icónica. Lo monstruoso, entendido aquí como la concreción de aquello otro que se opone a la normalidad, tendrá así, toda la apariencia del ídolo, porque todo *logos* –según esta particular lectura post-estructuralista– es idolátrico; inevitablemente todo *logos* genera monstruos. Acabar con la monstruosidad en *pro* de un discurso social igualitario supondrá para esta perspectiva una tarea de deconstrucción del lenguaje.

## La iconicidad de la naturaleza y la iconicidad del cuerpo

Cada uno de los elementos de la naturaleza tiene su iconicidad propia. Gaston Bachelard (1938, 1942, 1943, 1948a, 1948b, 1957, 1960) ha invertido buena parte de su obra en mostrarnos que existen unas imágenes primordiales que no son el fruto creativo de nuestra imaginación, sino algo así como el *logos* estético propio de cada elemento. El agua, el fuego, la tierra y el aire tienen su propio imaginario primordial que se despliega ante el ser humano<sup>10</sup>. No es meramente casual, diría Claudel, que la pintura holandesa sea pintura del azogue, del espejo, estando como está inmersa entre canales y diques de agua<sup>11</sup>. Lo telúrico produce un imaginario propio: la pesadez; pero también el hogar, la territorialidad, etc. El aire, lo vaporoso, lo efímero, lo sutil, lo elevado, lo indeterminado e invisible, etc. El fuego, lo candoroso y lo destructivo, lo cambiante y lo enérgico, entre otras. El poeta tiene en cuenta este hablar icónico de las cosas también cuando

(10) Del complejo y singular universo bachelariano destaco aquí el elemento de la escucha del lenguaje del mundo tal y como lo señala Trione: «El poeta escucha la voz del mundo, penetra en su vida escondida, des-realiza lo real para dar vida a un cosmos imaginativo donde nada, ni el mundo ni el soñador, está inerte; donde todo vive 'una vida secreta' que el poeta escucha y 'repite': su voz es la voz del mundo porque es ella misma el mundo.» (Trione, 1989, p. 39).

(11) Paul Claudel se aventura a afirmar que así como la pintura italiana parte del muro, o la flamenca de la lana, el arte holandés surge del agua, y más exactamente de ese agua purificada, congelada y definitiva que es el azogue del espejo. «El artista holandés no es una voluntad que ejecuta un plan preconcebido al que subordina los medios y los movimientos, es más bien un ojo que elige lo que ve, es un espejo que pinta; todo lo que hace es el resultado de una exposición sabia de la placa a la lente, todas las figuras que nos proporciona se dirían que regresan de un viaje al país del azogue.» (Claudel, 1965, p. 194) [La traducción es mía].

busca el oxímoron; e incluso cuando como en Huidobro se pretende romper con ese *logos* originario como forma de liberación del simbolismo creacionista<sup>12</sup>.

El cuerpo humano, por su parte, posee también su iconicidad propia que, a su vez, es origen de otras muchas metáforas absolutas. Crecer, caminar, reposar, sentarse, echarse, correr, envejecer, morir, enfermar, engordar, enflaquecer, sostener, flaquear, respirar, cantar, oler, escuchar, ver, etc., son expresiones originariamente deudoras de la iconicidad natural del cuerpo y que se aplican simbólicamente a tantísimos aspectos de la vida humana que el mero elenco resulta aquí un esfuerzo extenuante (Lakoff y Johnson, 1999, pp. 235-243). Pretender, como sugieren, por ejemplo, Deleuze y Guattari que el «cuerpo sin órganos», amorfo y moldeable, recibe en el vacío de toda significación una modulación simbólica que le adviene desde fuera a la manera en la que el molde deja su marca en la materia sin forma, supondría creer que «sentarse» es una imagen simbólica según la cual el espinazo-simbolizado se dobla de una determinada, arbitraria y caprichosa manera, como si de verdad la espina dorsal y la cadera tan solo ofrecieran una resistencia simbólica y puro convencionalismo. A este respecto, dice Umbral con su acostumbrada ironía:

Al momento de darte un golpe comprendes que llevas por dentro una dureza inhumana, y lo que más desconcierta de los golpes no es la contusión, sino la conciencia repentina de ser uno tan duro, tan inflexible, tan terco fisiológicamente [...] porque la carne tolerante lleva por dentro un esqueleto intransigente, un tío integrista que está siempre firmes. (Umbral, 2007, p. 40)

Y es que lo que caracteriza a nuestro esqueleto, sigue Umbral, «es el no dar su brazo a torcer, la intransigencia, la intolerancia» (2007, p. 41); se dobla, sí, pero no a capricho ni de cualquier forma; «no le pida usted que se doble por otro sitio, porque se rompe» (2007, p. 41).

Así pues, existe una iconicidad original del cuerpo sedente. De esta iconicidad natural y propia del cuerpo capaz de sentarse se siguen muchos artefactos que a la postre deben tener en cuenta esa iconicidad natural. El diseño de una silla, por ejemplo, si quiere ser útil, debe respetar la fisonomía corporal hasta el extremo, como un lenguaje previo a toda expresión artística simbólica. Por esta fidelidad a la iconicidad natural del cuerpo la misma silla se podrá convertir en símbolo de una ausencia corporal, o de una presencia invisible en un escenario; o en emblema de un cuerpo lisiado si la vemos rota y desvencijada. El *pensador de Rodin* piensa sedente, y no por casualidad; la reflexión y la contemplación llaman al reposo. Por oposición, al sedentarismo contemplativo el cuerpo atlético nos convoca al movimiento, a la acción, y no como fruto de un acuerdo arbitrario de simbolismo formal, sino porque el cuerpo tiene su propia iconicidad.

(12) Vicente Huidobro propone en 1914 un manifiesto creacionista que lleva por título *Non Serviam*. En él se puede leer «*Non serviam*. No he de ser tu esclavo, madre *Natura*; seré tu amo. Te servirás de mí; está bien. No quiero y no puedo evitarlo; pero yo también me serviré de ti. Yo tendré mis árboles que no serán como los tuyos, tendré mis montañas, tendré mis ríos y mis mares, tendré mi cielo y mis estrellas» (Huidobro, 1989, p. 292). Es imposible no leer entre líneas cómo el *ego* creador y dominador se siente dominado, un fracaso ineludible; el «bochorno» que señala Borges en «Tras las imágenes»: «Una ilustración última. Ya no basta decir, a fuer de todos los poetas, que los espejos se asemejan a un agua. Tampoco basta dar por absoluta esa hipótesis y suponer, como cualquier Huidobro, que de los espejos sopla frescura o que los pájaros sedientos los beben y queda hueco el marco. Hemos de rebasar tales juegos. Hay que manejar ese antojo hecho forzosa realidad de una mente: hay que mostrar un individuo que se introduce en el cristal y que persiste en su ilusorio país (donde hay figuraciones y colores, pero regidos de inmovible silencio) y que siente el bochorno de no ser más que un simulacro que obliteran las noches y que las vislumbres permiten.» (Borges, 1995, p. 32).



## Lo monstruoso como efracción o fractura de la iconicidad

Si la expresión lingüística queda reducida a pura arbitrariedad simbólica, con toda coherencia concluye Foucault que el lenguaje es una tecnología en manos del poder. Lo monstruoso no puede ser sino una forma de dominio, un límite que conviene que nadie se salte para no poner en peligro el poder o sus dominios.

Estas líneas no pretenden negar que el poder, toda forma de poder, se ejerza a través del lenguaje. Lo que parece más discutible es que se pueda negar la existencia de una monstruosidad natural,<sup>13</sup> es decir, la existencia de un monstruo que no esté diseñado a través de la manipulación idolátrica del símbolo. Este monstruo previo a todo lenguaje de poder, surge por manifestación de una iconicidad natural que le es propia, y sin la cual, por otro lado, el monstruo simbólico carecería de sentido, y sería del todo insostenible. A las factorías de ficción de monstruos les sería preciso diseñar un proceso complejísimo que pasaría primero por la creación sintética del miedo, y luego por establecer la relación entre monstruo y miedo; y esto, cada vez y para cada monstruo, etc. Por suerte, el generador de monstruos parte de la capacidad natural del ser humano para reconocer lo monstruoso sin previa instrucción.

Conviene desde ahora separar el ámbito de lo monstruoso de otras adherencias simbólicas como «peligroso», «feo», «despreciable», «enemigo». Tanto el término griego *teras* como el latino *monstrum* nos hablan no sólo de estos significados, sino también del campo de lo «prodigioso», de lo «increíble», de lo «portentoso», de una «señal» o «punto de inflexión» que muestra una diferencia relevante; es decir, el monstruo no expresa solo lo «horripilante», sino también lo «paradójico», lo que produce asombro. También el castellano admite este sentido de la monstruosidad, y se aplica correctamente –y de manera propia– para señalar una cualidad excelente o extraordinaria. Es lo que Marion denomina efracción [*«effraction»*], fractura (2006, p. 62), una obertura en la que se hace presente lo invisible –en tanto invisible– a través de lo visible; «para mostrarnos un monstruo». «*Monstrum*, lo mostrable por excelencia, lo imprevisto bruto, el milagro. *Miraculum*, lo admirable por excelencia» (2006, p. 59) (Planella, 2007, p. 20). Así entendido, el monstruo es lo icónico por antonomasia, lo propio de todo fenómeno de verdadera expresión. El monstruo es el fenómeno en sentido estricto, en su estado más puro; lo que dinamiza la admiración, la reflexión, la actividad investigadora, la ciencia, el arte, la filosofía. Toparse con lo monstruoso tiene aquí el valor del encuentro con lo sorprendente de una obertura a lo invisible, a lo infinito presente en todo lo visible. El rechazo de esta mostración acabaría con la creatividad humana.

La fisonomía del monstruo es la fisonomía del enigma. Ejerce dos movimientos contrarios en sus espectadores: primero, la atracción irresistible; en segundo lugar, el espanto ante la potencia que ejerce en nombre de las tinieblas de las que surge –dice Marion. «El cuadro –podríamos decir, toda expresión lograda– ha transgredido la frontera más prohibida: nos llega desde lo invisto, por efracción, ilegalmente, heroico, amenazante» (Marion, 2006, pp. 62-63). Lo invisto lleva todavía la marca de lo prohibido puesto que ha renegado de él para hacerse visible como invisible, y nos llega por donación, de forma inesperada. Es *Ereignis* indefinible, nos despega del objeto para ver; este separarse para ver que es propio de todo el que expresa, pinta, escribe, piensa. Nos

(13) Máxime cuando, como se sabe, la reflexión acerca de lo monstruoso aparece en la historia del pensamiento desde antiguo en el ámbito de la naturaleza. Por eso Canguilhem afirma que la monstruosidad es orgánica, «*il n'y a pas de monstre mécanique*» (1992, p. 171). La monstruosidad natural da sentido a todo otro tipo de monstruosidad, cuestión ésta que se olvida o se niega explícitamente en la tradición post-estructuralista.

proporciona la diferencia, la distancia que nos permite abstraernos al acostumbramiento de la cotidianidad para ver lo que acontece. No hay visión sin distancia, no hay conocimiento sin percepción de la diferencia (Marion, 1999, pp. 193-197, pp. 236-237).

## La enfermedad y la fractura de la iconicidad natural del cuerpo

La noción de monstruosidad inspirada en la filosofía foucaultiana tiende a preterizar o a olvidar el monstruo como portento. Al ignorar el *logos* icónico de la naturaleza establece lo monstruoso a golpe de arbitrariedad simbólica, motivo por el cual bajo la categoría de lo monstruoso se incluyen los individuos más heterogéneos: locos, ciegos, sordomudos, imbéciles, adúlteros, incestuosos, ladrones, onanistas, y también negros, mujeres y enfermos en general. En el fondo, lo monstruoso y el monstruo operan como principio de inteligibilidad de una discapacidad otorgada y alienante (Pié Balaguer, 2014, pp. 118-119), y ejercen su dominio sobre el cuerpo y la percepción propia y ajena que se tiene de él. Lo monstruoso tiene en Foucault el sentido unívoco de ser una diferencia alienante. Por eso, según estos presupuestos, se hace del todo premioso acertar a desenmascarar el mecanismo por el cual el cuerpo –entendido fundamentalmente como producto cultural– se presta al discurso de la «anormalidad», para desde aquí poder alimentar una pedagogía y una política antídoto de la diversidad funcional.

La generalización al ámbito de la enfermedad de lo monstruoso entendido como constructo simbólico, quizá se hace patente en el catálogo de las enfermedades psíquicas, o en los estándares estadísticos de la hipercolesterolemia, o de la obesidad; pero corre el riesgo de hacer de las patologías meras quimeras construidas por intereses clínicos, farmacéuticos o de cualquier otra instancia que signifique un poder –económico o político. Es preciso señalar que la enfermedad antes de ser un motivo de lucro, de control de poder, de desprecio o de aprecio; una barrera social o una oportunidad para el ejercicio de la solidaridad, es percibida por fracturas de la iconicidad corporal<sup>14</sup>. Un cambio en la coloración en la piel, una imposibilidad de realizar un movimiento hasta entonces desenvuelto, una erupción cutánea, una mirada ausente, un cambio en la fisiología, la desidia en el actuar... son señales, *monstra*, de una fractura de la iconicidad natural del cuerpo humano. Toda la simbología que la lepra tiene en la sociedad judía en el siglo I, el ostracismo social del que la contrae, su calificación moral, es un añadido que no se puede achacar al lenguaje por sí mismo aunque su influencia se ejerza a través de él. Sin embargo, sería un error que se negaran las diferencias en la iconicidad corporal, que se declarasen inexistentes las señales –*monstra*– del cuerpo leproso, para facilitar la inserción social del leproso y de la lepra<sup>15</sup>.

(14) El mismo Foucault admite que antes de la aparición de la medicina positiva que ha transformado la mirada médica, la enfermedad se percibía con relación a la naturaleza (1999, pp. 275-276). Foucault, en 1963, cuando escribe la *Naissance de la clinique*, concluye explicitando lo que la fenomenología echa en cara a esta positivación de la mirada médica, esto es, el haber dejado de tener en cuenta «los poderes originarios de lo percibido y su correlación con el lenguaje en las formas originarias de la experiencia, la organización de la objetividad con valores de signo, la estructura secretamente lingüística de lo dado, el carácter constituyente de la espacialidad corporal, la importancia de la finitud en la relación del hombre con la verdad y en el fundamento de esta relación» (Foucault, 1999, p. 279). En definitiva, todo aquello que seguimos echando de menos en la construcción del monstruo simbólico o idolátrico; a saber: el haberse olvidado de la iconicidad original del cuerpo.

(15) Foucault se sorprende de la rapidez con la que desaparece la lepra en Europa, erradicada ya prácticamente en el siglo XV con la desaparición de las cruzadas. Foucault refleja el problema institucional que supondrá para el Occidente cristiano dar viabilidad a las miles de leproserías diseminadas por toda su geografía; pero no niega la realidad física de la lepra, su condición no ficticia. El control de la leprosería, de las condiciones

En este sentido, es interesante la reflexión acerca de lo normal y lo patológico que desarrolla Georges Canguilhem a los veinte años de la publicación de su primer estudio. Foucault ha publicado en 1962 *La Naissance de la clinique* y Canguilhem, refiriéndose a esta obra, sostiene la paradójica patología del hombre normal o sano (Canguilhem, 1966, p. 216). La consciencia de normalidad biológica incluye la relación a la enfermedad de manera que ésta tiene una prioridad existencial, y no meramente lógica, sobre la normalidad y la salud (1966, p. 180). La amenaza de la enfermedad es uno de los constitutivos de la salud, de manera que «*l'homme dit sain n'est pas sain*» (1966, p. 217). La enfermedad es lo invisible presente en el cuerpo sano, y cuando se muestra sigue haciendo presente lo invisible de la enfermedad como invisible que es. Alejada originalmente de cualquier manipulación de todo poder social o político, la enfermedad así entendida guarda también el carácter icónico de lo monstruoso como efracción. Cabe, por lo tanto, un sentido monstruoso de la enfermedad previo al mero ostracismo simbólico<sup>16</sup>.

### **La monstruosidad como perversión de la iconicidad. La monstruosidad idolátrica**

Ahora bien, la fractura de la iconicidad también se da por una voluntaria mutilación del horizonte mostrativo de la apertura icónica: una estenosis o estrangulamiento de la iconicidad. Esta es la fractura propia de lo idolátrico. En este caso, más que una malformación natural lo que tenemos es una «perversión». Cuando esta «perversión» no es advertida el ídolo es un monstruo atractivo, que responde a las expectativas del idólatra, colma sus deseos *voyeristas* –dice Marion– y atrapa su mirada.

El hecho de que la perversión idolátrica pase inadvertida y sea atractiva, no la hace, sin embargo, menos monstruosa. «La tiranía de la imagen idolátrica nos vence con nuestro solícito consentimiento. No deseamos más que eso –ver o ser visto, a la medida del deseo» (Marion, 2006, p. 102). Cabe aplicar al ídolo lo que Marion afirma de la imagen televisiva, es una pantalla que «me cierra al mundo», no solamente no comunica nada, sino que contradice toda comunión, impide ver el rostro del otro, «nos dispensa de amar» (2006, p. 102), porque todo el esfuerzo de mirar queda «apantallado». «Encarar seriamente (apasionadamente, pues) el rostro del otro equivale a mentar en él lo invisible mismo –a saber, su mirada invisible puesta sobre mí» (2006, pp. 105-106), es decir, su iconicidad propia.

El ídolo genera por oposición el estigma, aquello que no quiere ser mirado, o mejor, aquello que no responde a lo que quiere ver el «*voyeur*». Y ahora estamos ya en la dinámica denunciada por Foucault; la advertencia de la perversión de la estigmatización.

Cuando la perversión es advertida lo monstruoso se percibe como una expresión fracasada; un silencio no previsto, impuesto; una melodía interrumpida *ex profeso*; una amputación querida de la expresión propia; cosas todas ellas que nos alertan de una privación consentida. Lo monstruoso no es ya simplemente algo «extraño», ni tampoco algo «feo», o «sucio», es la percepción de una falacia interesada, de un engaño. Todo

---

del encierro y de las intencionalidades ocultas no puede hacernos perder de vista el origen de la lepra con anterioridad a cualquier consideración cultural. Cosa que se acostumbra a pasar por alto en la lectura de Foucault (Foucault, 2002, pp. 15-21).

(16) Lo monstruoso tiene, según Canguilhem, un sentido de realce pues revela la precaria estabilidad a la que la vida nos tiene acostumbrados; refuerza el valor de la regularidad morfológica y de la repetición específica (Canguilhem, 1992, pp. 172-173).

engaño, todo dolo, tiene la fisonomía de lo monstruoso por una fractura de la iconicidad propia de lo que se expresa. Este es el nivel más básico de la percepción de la mentira, antes incluso de cualquier consideración moral que se pueda hacer sobre ella. Nietzsche afirma que la mentira es el terreno propio del hombre porque el intelecto «desarrolla sus fuerzas principales fingiendo» (Nietzsche, 2006, p. 18)<sup>17</sup>. Y, desde luego, la mentira requiere una facultad de ficción que permita desdoblar en la misma encrucijada temporal «lo que se es» y «lo posible», una facultad, por tanto, que permita la superación del tiempo físico y sea capaz de provocar en él un pliegue: un tiempo dentro del tiempo.

El «ídolo» advertido tiene pues la fisonomía de la mentira, y cuando se percibe el engaño –pretendido o no– se percibe como algo monstruoso. La mentira del ídolo no está tanto en lo que afirma, como en lo que implícita o explícitamente niega. Lo verdaderamente monstruoso del ídolo no es afirmar que el dios está en ese trozo de madera, sino advertir que está allí, y solamente allí. Y aunque el lenguaje y la expresión no son originariamente idolátricas, es evidente que podemos hacer un uso idolátrico de él.

Tanto la propuesta de un «cuerpo utópico» como la del «cuerpo sin órganos» pretenden ciertamente acabar con esas monstruosidades corporales que se generan desde la tecnología del poder, aquellas que, siguiendo a Marion, se articularían a través de la omnipresencia de la pantalla. Sin embargo, la denuncia post-estructuralista no consigue escapar de la misma génesis monstruosa que denuncia; precisamente porque en el fondo, y según su parecer, toda expresión, todo lenguaje –también el suyo– es generador de monstruos, generador de categorías y de estigmas. Es el caso de la demonización de toda forma de poder, autoridad, y del hombre varón –encrucijada en la herencia

---

(17) Nietzsche también caería dentro de los esquemas de la denuncia derridiana, aunque sea al negativo: el hombre es el ser más mentiroso de entre todos los animales; y entre todos los hombres, el filósofo es «el más soberbio de los hombres» (Nietzsche, 2006, p. 18). Derrida considera que la distancia que la filosofía occidental establece entre «hombre» y «animal» imposibilita toda predicación respecto al animal. Afirmar que el hombre es el único animal que ríe, o el único ser capaz de mentir es al fin y al cabo un discurso auto-deíctico (Derrida, 2008, p. 121).

foucaultiana de la cosmovisión occidental (Pié Balaguer, 2014, p. 94). Pero, también, aunque quizá menos evidente, el caso de Deleuze y Guattari en su mismo intento de deconstrucción del ídolo corporal occidental. Este cuerpo sin órganos [CsO] es la propuesta de sustitución de un ídolo por otro, de un monstruo por otro<sup>18</sup>. Como también lo es, por lírica que sea la descripción, el «cuerpo utópico» de Foucault<sup>19</sup>. Son lo que Turner denomina «anticuerpos» (2003, p. 44), organismos defensivos que se activan para repeler intrusos no queridos, pero que se convierten ellos mismos en los nuevos discursos del poder; porque la misma resistencia es en realidad una forma de poder que hace aparecer ante nosotros «cuerpos ideales», «abstractos», «categorías conceptuales» «sin carne», «esencialmente inertes o pasivos» olvidando las potencialidades propias del cuerpo y la misma dinámica del instinto vital (Turner, 2003, pp. 43-44). En suma, ídolos monstruosos, pantallas que no reflejan más que lo que en ellas se quiere ver.

## Iconicidad, expresión simbólica y cuerpo poético

Parece, pues, que la expresión simbólica de la realidad reposa en ese nivel todavía no conceptualizable al que nos referimos como *logos* icónico o iconicidad de lo real del cual toda expresión significativa toma prestados su arranque y su viabilidad. Caben, sin embargo, un nivel de simbolización idolátrico y no icónico, y una simbolización que respete la iconicidad de lo expresado. Esta última posibilidad, la preservación de un hablar no idolátrico de la realidad, se nos presenta como un reto de la filosofía contemporánea y por ende en la educación.

En el fondo, se trata de aprender un *logos non clausus* del que el mismo cuerpo es referencia y modelo primigenio. Una expresión que afirma sin negar y que responde a la sollicitación de lo real. Equivale a «cuando menos es esto», al «no solo, sino también», al «sí, y además» u otras expresiones similares. Es un hablar y un decir no posesivo que se encuentra de manera espontánea en el gesto del mimo, en la danza y en la expresión pictórica. El cuerpo humano es capaz de producción simbólica, es un cuerpo poético, pero toda su energía expresiva nace de su capacidad de albergar la iconicidad de lo real

(18) La descripción del CsO es, en sí misma, monstruosa: «Un CsO está hecho de tal forma –nos dicen Deleuze y Guattari– que solo puede ser ocupado, poblado por intensidades. Solo las intensidades pasan o circulan. Además, el CsO no es una escena, no es un lugar, ni tampoco un soporte en el que pasaría algo. Nada tiene que ver con un fantasma, nada hay que interpretar. El CsO hace pasar intensidades, las produce y las distribuye en un *spatium* a su vez intensivo, inextenso. Ni es espacio, ni está en el espacio, es materia que ocupará el espacio en tal o tal grado, en el grado que corresponde a las intensidades producidas. Es la materia intensa y no formada, no estratificada, la matriz intensiva, la intensidad=0; pero no hay nada negativo en ese cero, no hay intensidades negativas ni contrarias. Materia igual a energía. Producción de lo real como magnitud intensiva a partir de cero. Por eso nosotros tratamos el CsO como el huevo lleno anterior a la extensión del organismo y a la organización de los órganos, anterior a la formación de los estratos, el huevo intenso que se define por ejes y vectores, gradientes y umbrales, tendencias dinámicas con mutación de energía, movimientos cinemáticos con desplazamientos de grupos, migraciones, y todo ello independientemente de las formas accesorias, puesto que los órganos sólo aparecen y funcionan aquí como intensidades puras. El órgano cambia al franquear un umbral, al cambiar de gradiente. “Los órganos pierden toda constancia, ya se trate de su emplazamiento o de su función, (...) por todas partes aparecen órganos sexuales, brotan anos, se abren para defecar, luego se cierran, (...) el organismo entero cambia de textura y de color, variaciones alotrópicas reguladas a la décima de segundo...” Huevo tántrico.» (Deleuze y Guattari, 2000, pp. 158-159).

(19) La monstruosidad idolátrica del cuerpo utópico de Foucault se advierte en la necesidad de la heterotopía para dotar al cuerpo de una identidad que deshaga su estado utópico. El vestido, el maquillaje, el tatuaje vendrían a localizar –dotar de *topos*– al cuerpo; de manera similar a lo que hace la clínica, el prostíbulo o el cementerio para esos cuerpos sociales sin *topos* que son los enfermos, lo impuro o los muertos. El cuerpo utópico se sostiene en la distopía como un verdadero fantasma, como una mera abstracción intelectual. Un monstruo sin rostro (Foucault, 2009, pp. 14-17, pp. 35-36).

en su propia iconicidad. La *mímesis* sería precisamente esto: albergar según mi propia iconicidad la solicitud icónica que se me ofrece. Las mil maneras de mimar con mi cuerpo un árbol sólo pueden expresarse a través de la iconicidad primigenia de mi cuerpo, y, por supuesto, de la misma iconicidad del árbol.

Indudablemente, el cuerpo también puede expresar idolátricamente e incluso convertirse él mismo en ídolo. El cuerpo se vuelve opaco, autorreferente o simplemente útil por sus cualidades accidentales. Se trata de una fórmula de dominio por reducción de la iconicidad a cánones objetivos que son al fin y al cabo expectativas de valor mercantil, y una expresión identitaria: «soy mis músculos», «soy mi sexo», «soy el color de mi piel»; y por tal soy reconocido, valorado, utilizado, mercantilizado. Esta «hipercorporalidad» clausura la iconicidad propia del cuerpo, y una vez advertida puede producir una respuesta inmediata de rechazo que es también idolátrica. En expresión de Deleuze y Guattari, «el cuerpo está harto de órganos y quiere deshacerse de ellos» (2000, p. 156), de ahí su propuesta del CsO.

Por exceso o por defecto, la iconicidad del cuerpo ha sido sobrevolada aunque sin ella ni siquiera se hubiera podido concebir la expresión idolátrica. El ídolo es una ficción que como tal es más verosímil cuanto más respeta la realidad. Ese es el valor del simulacro. Un cuerpo que engorda y se achata repentinamente delante de un espejo, o su viceversa, el espejo que nos estira y adelgaza, aligeran el peso significativo del cuerpo precisamente porque no perdemos noticia de la distancia entre ficción y realidad. Es una ilusión óptica la que me permite entrar en el espejo y ver alienado mi cuerpo, fuera de mí. Abandonar el monstruo ídolo es justo el camino inverso: volver a habitar mi cuerpo, su iconicidad, desprenderme de la ficción idolátrica que apantalla. Basta con aprender a mirar más allá del simulacro. Toda enajenación de mi propio cuerpo es una puerta de entrada en el espejo.

La enfermedad se muestra como fractura de la iconicidad del cuerpo. La percepción del propio deterioro es la percepción de un *logos interruptus* que no es señuelo, ni engaño alguno, sino privación involuntaria de aquello que en otros momentos era expresión de vitalidad clara. El cuerpo del enfermo pesa, se vuelve extraño, y duele. También se desea la alienación del propio cuerpo que se ve monstruoso. Pero aquí la monstruosidad es donada, no creada; no es idolátrica, sino enigmática, paradójica. «La paradoja [afirma Jean-Luc Marion] constituye un contra-visible, una contra-vista, una contra-apariencia que propone ver en un espectáculo lo contrario de lo que a primera vista se esperaba ver» (2006, p. 19). Aceptar o no esta paradoja, esta nueva manera de mirar describe la diferencia entre «estar enfermo» –disponer de una perspectiva nueva desde la cual mirar las cosas– o «ser un enfermo», alguien que se ha convertido en ídola de la enfermedad hasta hacer de ella un *modus vivendi*. En el primer caso, el cuerpo –retablo de dolores– no pierde su poética hasta su muerte; en el segundo se interpreta un símbolo, un rol, un paradigma, algo ya sabido.

## **Conclusión: La Pedagogía de la diferencia y la necesaria percepción de lo monstruoso**

La teratología simbólica construye desde el presupuesto de la fractura de la iconicidad. La falta de transparencia, la opacidad, el engaño, el señuelo, la estigmatización son características comunes en lo monstruoso. El bestiario está presente en todos los discursos y, por supuesto, en el discurso político, en el periodismo, en el arte y en la educación. Estigmatizar al oponente está en los fundamentos del discurso ideológico. No le

falta razón a la crítica post-estructuralista cuando afirma que el lenguaje es un arma de poder, y una tecnología que genera monstruos. Y erra sin embargo en el diagnóstico y en la solución.

En el diagnóstico, porque parece no reconocer otra capacidad al lenguaje, y en general a la expresión, que un ejercicio de poder. En la solución, porque ficciona un mundo inhumano; el mundo sin monstruos, de cuerpos sin carne y sin huesos, abstractos; un sueño propio de una utopía intelectualista.

La monstruosidad convive con lo humano. Lo hace de forma inevitable en la paradoja, y también en la idolatría –incluso en esa idolatría del cuerpo utópico o del cuerpo sin órganos. Además, la percepción de lo monstruoso está en la base del conocimiento, sin ella no se consigue explicar el dinamismo del conocer. Por otro lado, la convivencia social –a la que sin duda tiende la pedagogía de la diferencia– no se construye sobre la base de un igualitarismo que descabeza los monstruos como Procrustes las piernas de sus huéspedes, algo en sí mismo verdaderamente monstruoso; sino más bien por la aceptación amable de las diferencias.

Howell y Ford describen con profusión la historia y las reacciones de la sociedad londinense, y mundial ante Joseph Carey Merrick (1862-1890), «el hombre elefante» (Howell y Ford, 2008). Quizá las páginas más dramáticas de esta historia son aquellas en que Merrick, como consecuencia del crecimiento de las protuberancias y deformaciones de su cuerpo va perdiendo progresivamente un lugar en la sociedad. Debe de abandonar las ventas ambulantes porque sus deformaciones repelen a los clientes, pero también porque resultan ser un reclamo que atrae a curiosos molestos, y porque físicamente le impiden hacer su trabajo. Abandona el hogar de sus padres al morir su madre y quedarse bajo la tutela de una madrastra dominante. Lo acogen con agrado y cariño un tío suyo –Charles– y su familia, pero los abandona porque la familia aumenta y los ingresos de su tío son escasos para mantenerla. Se refugia por dos veces en instituciones sociales *ad hoc* (Howell y Ford, 2008, pp. 89-95) de las que sale por su propio pie, hartado, cansado, desvencijado. Paradójicamente encuentra holgura y comodidad en su vida cuando se presta a ser exhibido como «hombre elefante» en Londres<sup>20</sup> y otras poblaciones, hasta que la misma sociedad victoriana va haciéndose sensible y reacia a estos espectáculos y los clausura. Ya no le queda ningún sitio; es pura atopía geográfica, física, existencial cuando el Dr. Frederick Treves lo rescata y lo instala en el Hospital de Londres. Allí, aun siendo objeto de estudio médico diario, encontrará su casa: su *topos*. Allí le visitarán personalidades de la sociedad y de la cultura<sup>21</sup>, y allí podrá establecer relaciones de amistad hasta que le sobrevino la muerte el 11 de abril de 1890.

(20) La primera exhibición de Joseph Merrick como monstruo de feria fue en Nottingham, en el espectáculo de Sam Torr. Luego lo haría en Londres, junto al hospital de la ciudad, donde Tom Norman disponía de un local a tal efecto en Whitechapel Road. Tras la clausura de este local, Joseph Merrick formará parte del espectáculo itinerante de Sam Roper. Desde 1885 la presión social por eliminar la explotación de estas criaturas monstruosas provoca que Merrick intente encontrar fortuna en el continente, y tras ser abandonado en Bélgica por el empresario J. Ferrari, regresa con muchísimas dificultades a Londres. El Dr. F. Treves lo encontrará en condiciones extremas en la *Liverpool Street Station*, era el 24 de junio de 1886 (Howell y Ford, 2008, pp. 102-141).

(21) Entre otras personalidades que visitarán a Merrick en sus dependencias del Hospital de Londres nos encontramos con los príncipes de Gales, Alberto Eduardo y Alejandra de Dinamarca, de quienes recibió regalos y diversas visitas (Howell y Ford, 2008, pp. 191-199).

En la historia del hombre elefante no encontramos ninguna demonización conceptual apriorística. Su enfermedad todavía hoy nos es indeterminable<sup>22</sup>; no había ninguna etiqueta estigmatizadora previa. Lo que significa que nos salimos de la estrecha concepción simbólica de la monstruosidad. Es la fractura de la iconicidad de su cuerpo la que muestra un enigma que inspira a la vez atracción y repulsión. Su anormalidad no responde a la recepción ideológica de unos patrones de normalidad, sino a una percepción icónica –previa a todo simbolismo cultural; y lo es tanto para los demás como para él mismo.

Lo monstruoso en «el hombre elefante» es precisamente su carácter indefinible; el hacernos patente la imposibilidad de clasificar su persona, de poderla definir o predecir; de darle respuesta. En él encontramos un icono de toda persona una vez que eliminamos de ella todos aquellos aspectos previsibles y controlables; pues, en el fondo, cada persona debe encontrar su propio lugar en el mundo, un lugar que no está hecho todavía y que supone el desarrollo de todas sus potencialidades para convertirse ella misma en lugar, en *topos* de referencia. Por eso, toda persona es a la vez un lugar de acogida de otras. Quizá sea éste su *topos* más propio. El enigma de Joseph Merrick, su monstruosidad, deja al desnudo el misterio de la persona, abre un «vacío cósmico» que deja espacio a la atención de lo diverso, al cuidado del otro, al rostro sufriente. Ante Merrick es patente que la vida humana lograda no es la respuesta a un guión prefijado por ningún contexto social, cultural, pedagógico o político. Esa monstruosidad es, sin duda, un despertador de la humanidad, un *topos* pedagógico del sentido de la existencia, siempre haciéndose, siempre buscándose. Esta monstruosidad nos enseña a mirar de nuevo al mundo, nos rescata de nuestra mirada idolátrica y de sus monstruos de ficción. Este monstruo en su diversidad nos enriquece, enriquece nuestro mundo.

## Referencias

- Bachelard, G. (1938) *La Psychanalyse du feu*. Paris, Gallimard.
- Bachelard, G. (1942) *L'eau et les rêves : essai sur l'imagination de la matière*. Paris, Librairie José Corti.
- Bachelard, G. (1943) *L'Air et les songes: essai sur l'imagination du mouvement*. Paris, Librairie José Corti.
- Bachelard, G. (1948a) *La Terre et les rêveries de la volonté : essai sur l'imagination des forces*. Paris, Librairie José Corti.
- Bachelard, G. (1948b) *La Terre et les rêveries du repos: essai sur les images de l'intimité*. Paris, Librairie José Corti.
- Bachelard, G. (1957) *La Poétique de l'espace*. Paris, P.U.F.
- Bachelard, G. (1960) *La poétique de la rêverie*. Paris, P.U.F.
- Borges, J. (1995) *Inquisiciones*. Madrid, Alianza Editorial.
- Butler, J. (2010) *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad* (M. Muñoz, Trans.). Barcelona, Paidós.
- Canguilhem, G. (1966) *Le normal et le pathologique*. Paris, Presses Universitaires de France.

(22) Los investigadores J.A.R. Tibbles y M.M. Cohen, en 1986, todavía dudan entre si era un caso de neurofibromatosis causada por mutación genética fortuita, o si bien Joseph Merrick padecía el síndrome de Proteo (Howell y Ford, 2008, p. 226).



- Canguilhem, G. (1992) «La monstruosité et le monstrueux», en Canguilhem, G. *La connaissance de la vie*. Paris, Vrin, pp. 171–184.
- Claudel, P. (1965) «La peinture hollandaise», a Claudel, P. *L'Oeil écoute, Oeuvres en Prose*. Paris, Gallimard, pp. 169–211.
- Deleuze, G.; Guattari, F. (2000) *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. (J. Vázquez, & U. Larraceleta, Trans.). Valencia, Pre-Textos.
- Derrida, J. (2008) *El animal que luego esto si(gui)endo*. (C. Peretti y C. Rodríguez, Trans.). Madrid, Trotta.
- Foucault, M. (1999) *El nacimiento de la clínica* (F. Perujo, Trans.) Madrid, Siglo XXI.
- Foucault, M. (2001a) *Las palabras y las cosas* (E. Frost, Trans.). México-Buenos Aires, Siglo XXI (30 ed.).
- Foucault, M. (2001b) *Los anormales. Curso en el Collège de France 1974-1975* (H. Pons, Trans.). México-Argentina, Fondo de Cultura Económica.
- Foucault, M. (2002) *Historia de la locura en la época clásica (I)*. (J. Utrilla, Trans.). México, Fondo de Cultura Económica.
- Foucault, M. (2009) *Le corps utopique, les hétérotopies*. Paris, Nouvelles Éditions Lignes.
- Frankenheimer, J. (Director) (1996) *The Island of Dr. Moreau* [Motion Picture]. U.S.A.
- Howell, M.; Ford, P. (2008) *La verdadera historia del hombre elefante* (E. Vázquez, Trans.). Barcelona, Noema (Turner).
- Huidobro, V. (1989) *Obra Selecta*. Caracas, Biblioreca Ayacucho.
- Lakoff, G.; Johnson, M. (1999) *Philosophy in the Flesh. The Embodied Mind and Its Challenge to Western Thought*. New York, Basic Books.
- Maragall, J. (1947) «L'elogi de la paraula», en Maragall, J. *Obres completes*. Barcelona, Selecta, pp. 561–566.
- Marion, J. (1999) *El ídolo y la distancia*. (M. Pascual y N. Latrille, Trans.). Salamanca, Sígueme.
- Marion, J. (2006) *El cruce de lo visible*. (J. Basas y J. Masó, Trans.). Castellón, Ellago Ediciones.
- Merleau-Ponty, M. (1970) *Elogio de la filosofía seguido de El lenguaje indirecto y las voces del silencio* (A. Letellier, Trans.). Buenos Aires, Nova Visión.
- Merleau-Ponty, M. (1971) *La prosa del mundo* (F. Pérez, Trans.). Madrid, Taurus.
- Merleau-Ponty, M. (1977) «La duda de Cézanne», en Merleau-Ponty, M. *Sentido y sinsentido* (N. Comadira, Trans.). Barcelona, Ediciones Península, pp. 35–56.
- Merleau-Ponty, M. (1979) *Posibilidad de la Filosofía. Resúmenes de los cursos del Collège de France, 1952-1960* (E. Bello, Trans.). Madrid, Narcea.
- Merleau-Ponty, M. (1994) *Fenomenología de la percepción* (J. Cabanes, Trans.). Barcelona, Ediciones Península.
- Nietzsche, F. (2006) *Sobre la verdad y la mentira en el sentido extramoral* (L. Valdés y T. Orduña, Trans.). Madrid, Tecnos.
- Pedraza, P. (2011) «Sobre la mujer barbuda y otras anomalías», en Antich, X.; Sauvagnargues, A.; Asensi Pérez, M.; Pedraza, P.; Cohen, J.; Briceño, X. et al., *De animales y monstruos*. Bellaterra, Universidad Autónoma de Barcelona Servei de Publicacions, pp. 79–89.
- Pié Balaguer, A. (2014) *Por una corporeidad postmoderna*. Barcelona, UOC.

- Planella, J. (2007) *Els monstres*. Barcelona, UOC.
- Planella, J. (2010) «Cultura somàtica, escola y religión». *Revista Impetus*, pp. 14–18.
- Ricoeur, P. (2001) *La metàfora viva* (2 ed.). (A. Neira, Trans.). Madrid, Ediciones Trotta-Ediciones Cristiandad.
- Sennett, R. (2015) *Carne y Piedra* (1ª ed., 5ª reimpr. ed.) (C. Vidal, Trans.). Madrid, Alianza Editorial.
- Trione, A. (1989) *Ensoñación e imaginario. La estética de Gaston Bachelard*. (M. García Lozano, Trans.). Madrid, Tecnos.
- Turner, T. (2003) «Bodies and anti-bodies: flesh and fetish in contemporary social theory», en Csordas, T. [ed.] *Embodiment and Experience. The existential ground of culture and self*. Cambridge, Cambridge University Press, pp. 27–47.
- Umbral, F. (2007) *Mortal y rosa*. Barcelona, Planeta.

## *Educació i monstruositat: proposta per una pedagogia de la diferència*

*Resum:* Aquest article proposa les línies principals per a una comprensió d'una pedagogia de la diferència fonamentada en la noció d'allò monstruós tal i com queda apuntada en la fenomenologia de M. Merleau-Ponty i J.L. Marion, en diàleg amb la mateixa noció heretada de la tradició post-estructuralista foucaltiana. Abans de la construcció de la monstruositat per mitjà del llenguatge, entès com una tecnologia al servei del poder polític segons el post-estructuralisme, trobem una monstruositat prèvia i original –«fractura» [«effraction»] de la iconicitat del cos– que és el fonament del coneixement, de l'expressió i de l'acceptació de la diversitat. Sense ella la monstruositat i la seva denúncia serien intel·ligibles.

*Paraules clau:* monstre, cos, icona, ídol, fenomenologia, pedagogia de la diferència

## *Éducation et monstruosité : proposition pour une pédagogie de la différence*

*Résumé:* Cet article propose les lignes principales pour la compréhension d'une pédagogie de la différence fondée sur la notion de ce qui est monstrueux comme il est indiqué dans la phénoménologie de M. Merleau-Ponty et J.-L. Marion, en dialogue avec la même notion héritée de la tradition poststructuraliste de Foucault. Avant la construction de la monstruosité au moyen du langage, compris comme une technologie au service du pouvoir politique selon le poststructuralisme, on trouve une monstruosité préalable et originale –«fracture» («effraction») de l'iconicité du corps– qui est le fondement de la connaissance, de l'expression et de l'acceptation de la diversité. Sans elle, la monstruosité et sa dénonciation seraient incompréhensibles.

*Mots clés:* Monstre, corps, icône, idole, phénoménologie, pédagogie de la différence

## *Education and monstrosity: proposal for a pedagogy of difference*

*Abstract:* This paper sets out the main strands of a pedagogy of difference founded on the notion of the monstrous as it appears in the phenomenology of Maurice Merleau-Ponty and Jean-Luc Marion, in dialogue with the same notion inherited from the Foucauldian post-structuralist tradition. Before monstrosity was constructed through language, understood by post-structuralism as a technology serving political power, we find an earlier, original monstrosity –a «fracturing» [«effraction»] of the iconicity of the body– which is the cornerstone of the knowledge, expression and acceptance of diversity. Without it, monstrosity and its condemnation would be incomprehensible.

*Key words:* Monster, body, icon, idol, phenomenology, pedagogy of difference