

Ontología del monstruo, un ejemplo: el monstruo de lo invisible

Pedro Barbado Mariscal. Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED, España)

Recibido 13/06/2024 • Aceptado 03/06/2025

Resumen

Este artículo propone un acercamiento a la figura del monstruo a partir de la filosofía del límite desarrollada por Eugenio Trías. El monstruo no se define como un simple símbolo cultural, sino como una posible respuesta inhumana al imperativo ético del «sé fronterizo», pero que también es ontológicamente significativa. El monstruo es tan polivalente que no puede ser encasillado.

Partiendo del ser del límite, de la topo-ontología de cercos espaciales y ontológicos a la vez, y de la consideración del hombre como habitante fronterizo en los límites de esos espacios, el monstruo se nos aparece, así, como uno de esos habitantes de ese espacio fronterizo, alzado libremente y optando por la inhumanidad como respuesta al imperativo fronterizo y no aceptando su condición ontológica.

El monstruo es una de las respuestas posibles que la persona puede dar ante su situación de exiliado y nómada: volviendo hacia la naturaleza originaria de donde ha sido lanzado a la vida, o intentando cruzar el cerco de lo oculto en un intento desesperado por superar la propia condición humana e incluso la propia muerte.

Palabras clave: ontología, monstruo, límite, invisible, Eugenio Trías.

Abstract

Ontology of the monster, an example: the monster of the invisible

This article proposes an approach to the figure of the monster based on the philosophy of the limit developed by Eugenio Trías. The monster is not defined as a simple cultural symbol, but as a possible inhuman response to the ethical imperative to «be a frontier», but one that is also ontologically significant. The monster is so versatile that it cannot be pigeonholed.

Starting from the being of the limit, from the topo-ontology of spatial and ontological fences at the same time, and from the consideration of man as a border inhabitant at the limits of those spaces, the monster appears to us, thus, as one of those inhabitants of that border space, rising freely and opting for inhumanity as a response to the border imperative and not accepting its ontological condition.

The monster is one of the possible answers that the person can give to his situation of exile and nomad. And it can do it in two main directions: returning to the original nature from which it has been torn to life or trying to cross the fence of the occult in a desperate attempt to overcome the human condition itself and even death itself.

Key words: Ontology, Monster, Limit, Invisible, Eugenio Trías.

Ontología del monstruo, un ejemplo: el monstruo de lo invisible

Pedro Barbado Mariscal. Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED, España)

Recibido 13/06/2024 • Aceptado 03/06/2025

§ 1. Introducción

Este artículo se presenta como una lectura en clave ontológica de la figura del monstruo, sobrepasando aproximaciones desde el análisis cultural o sociológico. La propuesta presentada quiere ser una interpretación estrictamente filosófica, fundamentada en la noción de ser del límite desarrollada por Eugenio Trías, es decir, partiendo del ser humano como habitante fronterizo y en su respuesta ante el imperativo ético que impulsa a la persona a asumir su condición liminal.

La tesis central defendida es que el monstruo no es solo una figura simbólica o literaria, sino que puede comprenderse como una manifestación ontológica de la libertad humana ante el reto que supone asumir su propia condición limítrofe. El monstruo sería así una de las posibles respuestas al imperativo «sé fronterizo» (Trías, 2009a: 869-871 o 916-917), y que exige al sujeto asumir la ambigüedad constitutiva de su ser. Durante el desarrollo del redactado compararé las tesis de Eugenio Trías con las de otros filósofos, como J. Claramonte, o autores estudiosos de la obra triasiana como F. Pérez-Borbujo o C. Segade, y centrándome en la figura del monstruo personificada en el protagonista de la novela *El hombre invisible* [1897] de H. G. Wells.

A partir de la pregunta: ¿por qué hay algo en vez de nada? Trías fundamenta la existencia (2009b: 1361). Y para ello da un giro a la máxima cartesiana: existo, luego soy. El ser como presencia. En ese asombro, el monstruo como «mostración» ocupa un lugar en «la base de nuestro conocer» (Bacarlett, 2014: 30).

Pero esa existencia, como fundamento, no está fundamentada porque el existente se descubre como exiliado, como un ser-ahí de Heidegger, que intenta remitirse cognoscitivamente hacia un límite más allá del cual no es posible saber nada. El límite será el concepto clave de la filosofía triasiana. El límite por su propia naturaleza separa

dos ámbitos, denominados *cercos*: el cerco del aparecer, lo fenoménico que el existente puede conocer; y el cerco de lo oculto, el cerco hermético. Como indica Trías: «La razón filosófica no puede reconocer las causas de las cuales surge la existencia.» (2009b: 1362).

El límite es propuesto por la filosofía del límite como el ser mismo que «funda desde sí tanto el carácter limítrofe y fronterizo de la razón como la naturaleza también limítrofe del dato real del comienzo, que es la existencia.» (*ibidem*: 1364). Este *ser del límite* ha de distinguirse tanto del ente que instituye como realidad (la cosa), como de la inteligencia que pasa a ser razón fronteriza. Se trataría de dos modos derivados del ser, entendido como ser del límite (*ib.*: 1363).

Pero ese ser es un eterno retorno, no es un ser homogéneo o inmóvil: «el *ser* es, en su estructura misma, un insistente *volver*. El término *ser* debe pensarse como un *suceder que vuelve*: un insistente *volver a suceder*» (Trías, 2000a: 387).

Un aspecto muy importante de la ontología de Trías es su ruptura con la Modernidad puesto que «el hombre no es individuo, ni sujeto sino persona», es decir *máscara*¹ en latín, refiriéndose a la voz que resuena (*personare*) a través de la máscara. Para Trías ante la pregunta de qué es el hombre solo cabe una respuesta: el habitante de la frontera (2009b: 1374), es decir el que habita en el espacio, cerco fronterizo, que se da entre el aparecer, la naturaleza, y el des-aparecer, el cerco hermético.

Originalmente, Trías en su estudio sobre lo siniestro, y basándose en el film *Vértigo* (1958) de A. Hitchcock², realizó un acercamiento al mito trágico y fundacional de la constitución del sujeto moderno. Para Trías, al menos antes de elaborar su filosofía del límite, la definición de sujeto es la de un sujeto pasional, condicionado.

El sujeto es pasional, no activo y fundacional: es efecto y no causa, producto y no productor, efectuado y no activo; en él se inscriben viejas, oscuras pasiones, culpas, euménides vividas, sufridas y deseadas por series precedentes de padres y antepasados: es, pues, el ligero vendaval que produce la agitación de la puerta abierta del pasado. [2009a: 177]

¹ Lo que nos devuelve a la psicología, al enmascaramiento social de la identidad o a la teoría del rol de Goffman y que nos ayudará a entender la actuación, cínica, de la persona monstruosa.

² En Trías (1982: 138). Posteriormente, Trías amplió ese estudio en una obra titulada justamente *Vértigo y pasión* [1998].

Hay que señalar que Trías desde su *Tratado de la pasión* (1978) nunca olvida lo pasional en lo humano, pero lo descarga de buena parte de su determinismo y lo posiciona como epistemología. El sujeto aprende de sus actos, de su sufrimiento.

Trías, ya en su primera obra *La filosofía y su sombra* (1969), y siguiendo a Kant, afirmaba que «los límites que se asignan al entendimiento solo valen “para nosotros los hombres”» (2019: 170). El límite siempre ha sido el referente de lo humano. Solo el hombre tiene conciencia de esos límites, radicales en el caso del nacer y del morir.

Trías denomina *imperativo categórico* a la imprecación que el ser del límite lanza al hombre para que llegue a ser lo que ha de ser: «aprende a ser fronterizo», siguiendo la máxima pindárica o el axioma délfico del «conócete a ti mismo». Él lo reformula como «obra de tal manera que la máxima que determina tu conducta y tu acción se ajuste a tu propia condición de habitante de la frontera.» (2009a: 872).

Esta proposición ética parece provenir del cerco hermético, siguiendo a Martínez Herrero (2015: 153) y a C. Segade (2017: 109), lo que supondría un condicionante externo a la persona que se encuentra en el límite. Esta proposición ha de ser imperativa porque no puede obviar su condición de habitante fronterizo, pero a la vez es el fundamento de su propia libertad al poder responder de manera plural. La moralidad se fundamenta en lo incondicionado. En esta propuesta, desarrollada en *Ética y condición humana* (2003), Trías presenta a la persona saliendo de su condición natural y de mesurar sus deseos que pueden dirigirse infinitamente hacia un cerco del que no sabe nada. El hombre es un híbrido, característica esencial del monstruo, en su ser fronterizo, no es animal puesto que posee *logos*, entendido como ‘razón y lenguaje’, y su desarrollo natural lo lleva de lo desconocido a lo más desconocido, en una rima de vida y muerte. Trías sigue la idea del hombre compuesto, como el centauro orteguiano (Ortega, 1964) o el sujeto anfibio, desde el materialismo de P. Virno (v. Virno, 2023).

Su ubicación medial le puede llevar a caer en una doble falacia: la naturalista, de caer en el error de concebir su ámbito solo en su matriz; y la metalingüística, sobre la que previno Wittgenstein, «[...] la pretensión de ocupar un espacio que va más allá de los límites del lenguaje y del mundo» y convertir la propuesta ética «en una ideología (metalingüística) que, de forma totalizante, intenta reducir todos los argumentos discursivos en que discurre la controversia moral [...]» (2009a: 886).

La persona recrea la existencia fronteriza con cada una de las respuestas que da a la proposición ética: «[...] solo a través de esa respuesta se materializa esa forma [...]» (2009, 870). Es intérprete del principio de variación, elemento clave en la formulación triasiana: una modulación permanente, un retorno cambiado, una analogía musical donde el material es repetido, pero en una forma alterada, igualdad y diferencia conjuntadas (2009b: 1392).

La condición de fronterizo no puede alcanzarse solo por el mero hecho de hallarse en el límite, como sostiene Segade (2017: 110), sino por la reflexión y respuesta que ofrece ante el imperativo fronterizo. Se es habitante fronterizo y se puede renunciar a ello. Será la respuesta la que lo constituirá en auténtico habitante fronterizo. Esa es su condición, pero puede esconderse en el cerco del aparecer ante el reto de asumir lo que es. El simple hecho de conocer sus límites solo le confiere la condición de fronterizo en potencia.

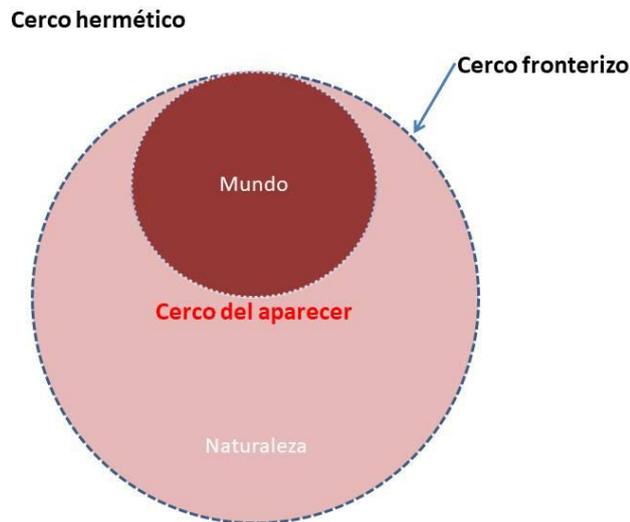
Otro elemento clave del sistema de Trías es el de *espacio-luz*: «espacio fundamental (espacio/luz) que dota de fundamento topológico a este despliegue topológico (y al ser del límite que en él se gesta; y desde el que se proyecta).» (2014, 94). Sin olvidar que es, también, simple espacio, pero segregado como lugar de la cita con lo simbólico. El espacio que se formaliza en la arquitectura, como el tiempo lo hace con la música, pero también el ejemplo del *Gran vidrio* de Duchamp como transparencia pura que «en su dimanar se vuelve *luz creadora*.» (Pérez-Borbujo, 2005: 396).

El espacio-luz sería «el límite como transparencia pura que reverbera a través de todo lo que hay.» (*idem*). Trías insiste en el necesario concepto de verdad, arriesgándose, en un mundo donde la verdad es relativa, a encontrar una verdad indubitable.

Nuestro autor intenta a partir de una intersubjetividad interior, que es difícil de fundamentar, el proceso de personalización de la persona, que en el caso de Trías se trata de una subjetividad más molecular que molar, es decir hablamos de una subjetividad compleja.

El esquema de tres cercos como resultado de dos conjuntos interseccionados de Trías debería ser repensado y matizado. Los cercos entendidos como espacio pueden completarse con la separación entre mundo y naturaleza, entendido el primero como lo humano, lo verbalizado, lo organizado en función de lo que ofrece para el hombre;

y lo segundo, como la naturaleza aún no controlada y organizada por el hombre y que se hunde en el cerco hermético. Los límites entre cercos han de ser discontinuos porque son porosos entre ellos y el fronterizo solo puede alzarse en ese espacio donde confluye mundo y cerco hermético:



La persona sufre la tensión de dos llamadas, como expone Martínez Pulet (2020: 150): una tensión entre el nacer y el morir; y una segunda entre la pasión, entendida como una suspensión de la racionalidad, y el actuar racionalmente. Todo sucede en un tiempo lineal de carácter entrópico, viniendo desde una madre en busca de lo que Trías llama el *padre primordial*, un dios perdido; y entre el recuerdo de lo experimentado, el pasado, y la fuerza de la voluntad, que nos dirige al futuro.

§ 2. Imperativo fronterizo

Esta proposición ética que parece nacer del cerco hermético ha de ser imperativa debido a su condición de habitante fronterizo, pero a la vez es el fundamento de su propia libertad porque sus respuestas son plurales. La moralidad se fundamenta en lo incondicionado.

Pero el hombre entre los dos polos que presionan sobre el cerco fronterizo puede optar por no realizar su condición y responder de manera no coherente con la proposición ética. Puede vivir en plena ocultación, como vida impropia de Heidegger

o en el nacionalismo en su condición de purismo primigenio, o en olvidar su propia naturaleza, y dejarse arrastrar por el polo hermético, acabando en locura o constituyendo un proceso de idolatría mesiánico. Entre estas opciones se dan una pléyade de posibilidades, una de las cuales será la del monstruo. «Nada hay, en efecto, más humano que el comportamiento inhumano.» (2009a: 871) afirma Trías siguiendo a Schelling. Estaríamos ante una anomalía como indica Canguilhem. No hay que olvidar la existencia de un límite negativo de esa libertad, una sombra, porque la persona puede dominar a otras personas o instrumentalizarlas. La proposición imperativa no es material, porque si lo fuera no habría sitio para la libertad. El imperativo se convierte en la causa formal de la actuación que será la causa final.

Trías ante el ser del límite presenta un nuevo y necesario método que exige al autor redefinir la naturaleza de los distintos modos (ético, estético, religioso y racional) «en que se difracta el ser del límite.» (2009b: 1379). Así pues, esa metodología deriva de una concepción ontológica y en una nueva razón: la razón fronteriza, concedora de su propio límite. Su suplemento será lo simbólico, nunca su antítesis.

La diferencia de esta metodología, en comparación con la deconstructivista, es que se propone descubrir la doble potencia entrelazada de conjunción y disyunción. Esa conjunción-disyunción debe pensarse en relación, quiasmática, usando la terminología de J. Claramonte³, puesto que, en la existencia, y en toda relación interpersonal, ambas potencias están presentes.

Trías desarrolla siete categorías agrupadas, en parejas las seis primeras y siendo la séptima la que unifica al resto: materia-cosmos, presencia-logos, hermenéutica-mística y símbolo. La doctrina de las categorías compone el *órganon* en la cual se sustenta su propuesta filosófica. Estas categorías se irán desplegando a lo largo de la historia y ayudan a entender el desarrollo de lo monstruoso como acto propio del monstruo.

§ 3. El monstruo

El monstruo más reconocible es eminentemente moderno y ha nacido a la sombra de la propia subjetividad, es un ente fronterizo y se despliega en la historia siguiendo las categorías triasianas, antes citadas.

³ Se trata de una dualidad que no cae en el dualismo, no niega una de las dos partes. Relaciona dos cosas distintas (v. Claramonte, 2016: 250-251 y 259-260).

En su origen el monstruo es pura materia, informe, sin distinción, no está segregado. Es un continuo con el resto de la creación, lo matricial, se conecta con lo geológico, con lo primigenio. En un primer momento, el monstruo más que aterrar y castigar, que también lo hace, solo debería ser visto como un aviso desde el cerco hermético.

Cuando el cosmos se forma, derrotando a la materia informe, esta se configura como monstruo. Se trata de un remanente, un resto. Como figura en el límite de lo natural se presenta destacando su incertidumbre genética, que diría Derrida, siendo incategorizable, o bien sus cualidades de tamaño o ferocidad lo convierten en contrincante y competidor ecológico. Si puede ser controlado y hallar su adecuación deja de ser monstruoso. El monstruo se percibe como lo que ha quedado fuera de la creación, no como la sombra necesaria, sino como algo a extirpar, y para ello tenemos a los grandes héroes cuya principal función es la eliminación de esa molestia. El monstruo pasará de problema natural a problema social. A medida que el cosmos se asienta, el monstruo es *monstrum*: advertencia y su causa el castigo divino ante la *hybris* humana.

A partir de una previa reflexión sobre el mal, Trías presupone la existencia necesaria de un agente actuante. El monstruo cumple ese papel. Ya no es lo extraño de la creación, es una cesura, una grieta en la creación por donde entra todo lo malo. Ahora el monstruo serán esos dragones medievales o brujas demoníacas, que asolan zonas enteras. La función del héroe ya no es limpiar la creación de excrecencias, su misión es evitar que el mal se expanda. Pero también hay una función del monstruo, ya anticipada previamente, la del ente como actuante en nombre de Dios, sea Leviatán, o incluso el primer papel del demonio. El monstruo solo puede ser creado por Dios, y, por tanto, está a su servicio.

Tras esa primera reflexión, el monstruo portador del mal razona sobre sí mismo. Y a la vez se reflexiona sobre un mal que es ciego, pero que ha de seguir unas directrices, ocultas, aunque no por ello menos reales. El monstruo reflexiona y reflexiona en particular sobre su condición. La figura tras las bambalinas ha de ser una entidad poderosa y libre en su actuar, aunque condicionada por su propia esencia maligna. El triunfador de ese momento es el demonio, en cualquiera de sus denominaciones, una vez eliminada la tutela de Dios.

Pero la razón ha de seguir luchando contra lo *nouménico*. El riesgo es que al apartar al demonio se aparta a Dios. La sombra se desvanece, no así la luz que nos impide ver más allá. Esta lucha se da a partir de dos vías muy distintas en su fundamento, pero que acaban vinculadas en el mismo fin: el conocimiento práctico. Por un lado, la alquimia, cuyo auge se da entre los siglos XV-XVII; por el otro lado, el desarrollo científico cuyo mayor exponente será la nueva cosmología con Galileo y Kepler. Pero no hay que engañarse, las dos van de la mano en muchos casos, por ejemplo, con figuras como Bruno o el mismo Kepler que estuvo trabajando para el emperador Rodolfo II en Praga. Así podemos observar dos monstruos, el alcanzado a partir de palabras mágicas, como el Gólem (de Praga), o el monstruo que se aprovecha de las sombras de la nueva razón cartesiana tomando la forma de histeria vampírica o la caza de brujas. La naturaleza ahora está vista como algo para extraer beneficio, aunque aún mantiene su misterio al descubrirse el mundo microscópico. El capitalismo emerge y el monstruo será lo que se oponga a su desarrollo socioeconómico (y político), Deleuze y Foucault buscarán revertir esa situación, ubicando al monstruo como elemento o dispositivo de resistencia⁴.

Cuando la razón, en su expansión, deja a la vista sus costuras, nos muestra sus limitaciones, como su gran sombra: la locura, provoca una emergencia de lo oscuro, de lo ominoso, de lo inconsciente. El monstruo, en sus distintas formas, aparece como una manifestación de lo irracional: la escisión entre el hombre y la naturaleza provoca la necesidad de un retorno a lo natural matricial aunque ahora puede ser llevado a cabo de manera científica, como el Dr. Jekyll y su parte salvaje oculta, Mr. Hyde, en el relato de R. L. Stevenson; intenta usurpar el lugar divino a partir de la ciencia con la propia creación de vida, como la llevada a cabo por Víctor Frankenstein en la novela de Mary Shelley; o intentar mejorar la especie con la propia invisibilidad de Griffin —protagonista de *El hombre invisible* de Wells—, aunque en su caso entendida como un medio para dominar a la sociedad. Todos ellos tienen algo en común: la ciencia también produce monstruos. Pero ese inconsciente que asciende desde el abismo también nos trae de vuelta lo demoníaco, ahora más secularizado, pero con el ropaje de lo que no entendemos, y ahí aparece lo pintoresco como amenazante: puede ser

⁴ Hay muchos ejemplos de este posicionamiento, más claro en Deleuze y Guattari y los conceptos de rizoma o de máquina deseante, por ejemplo, Moraña recoge estas tesis en su obra (2017: 167 o 211-216).

anónimo como los fantasmas de Maupassant o Poe, o pueden tener nombre como Ruthven en la obra de Polidori o Drácula en la de Stoker.

Todos esos monstruos ya estaban pincelados en el albor de la cultura. Muchos de ellos son el recuerdo del miedo ancestral a la muerte, aunque, siguiendo el principio de variación de Trías, todos vuelven, pero con distinta melodía o tempo. Para Trías la última categoría es la de la conjunción. Esta categoría parece cumplirse en la hibridez de muchos monstruos que aún perviven, o en su asimilación como la sombra necesaria que ha de permitir la libre ejecución de esa proposición imperativa del ser fronterizo, incluso en la inserción de lo extraño como parte de un mundo que aspira a dominar sobre lo indecible.

Lo que ha sucedido ha sido el paso de individualizar al monstruo desde el caos a una repetición, pero fordista, multiplicándolo en una masa que, eso sí, vuelve a ser informe, por ejemplo, en la figura del zombi.

Categoría	Monstruo
<i>Materia</i>	<ul style="list-style-type: none"> • Diosa-madre, matriz, lo informe (monstruo cósmico, pervive en los escritos de H. P. Lovecraft)
<i>Cosmos</i>	<ul style="list-style-type: none"> • Resistencia a la civilización/cultura dominante. Monstruos enfrentados a Hércules
<i>Presencia/encuentro</i>	<ul style="list-style-type: none"> • Dragón medieval • Monstruo a las órdenes de Dios
<i>Logos</i>	<ul style="list-style-type: none"> • Razón monstruosa (ejemplo previo en la esfinge) • La presencia del demonio
<i>Claves/hermenéutica</i>	<ul style="list-style-type: none"> • Crisis de la razón: vampiro, momia, hombre lobo (muerte/naturaleza) • Monstruo mágico: el Gólem
<i>Mística</i>	<ul style="list-style-type: none"> • Alumbramiento del monstruo moderno por la ciencia: Frankenstein, Mr. Hyde, Alraune, el hombre invisible. • Individualización de lo irracional: Drácula, Moby Dick (lo matricial abisal)
<i>Símbolo</i>	<ul style="list-style-type: none"> • Después de la individualización, toca la repetición capitalista de deseo infinito: Zombi o gremlin

TABLA I.

El monstruo, como entidad, desde la Modernidad, que analizaré en el apartado siguiente, se constituye a partir de una respuesta de la persona constituido como

habitante fronterizo ante la proposición imperativa del «sé fronterizo». Las posibilidades, como indiqué anteriormente, son múltiples, pero podríamos definir unas respuestas posibles, y más habituales.

- 1) Respuesta ante el asombro y el miedo al abismo y lo que representa ese hiato que percibimos como una existencia en exilio, nomádica y entrópica. La salida: un retorno al cerco del aparecer y un olvido de lo que se es, buscado voluntariamente. Estaríamos ante la vida impropia de Heidegger. Miedo al vértigo de la existencia.
- 2) Respuesta ante la imposibilidad de penetrar más allá de la cesura, de esa grieta existencial: se daría un retorno al cerco del aparecer, pero desde el conocimiento de que no hay nada más allá del límite, o si lo hay no puede saberse. Lo que puede llevar a la vida impropia, o al uso de una razón instrumental claramente cínica. No hay Dios, ni se le espera, todo está permitido. El hombre utiliza a los demás despersonalizándolos, es la vuelta a Hobbes, y el inicio del monstruo que supone el capitalismo, como se percibe en los escritos de Marx, como subraya McNally (2022) o Greenaway (2024).
- 3) Respuesta ante la imposibilidad de conocer más allá del cerco fronterizo: la rebeldía, *hybris*, el no querer vivir en el límite, sino más allá del mismo. Este sería propiamente el monstruo. En el caso del *reviniente*, sería el que vuelve del cerco hermético para vivir eternamente en el cerco del aparecer. Pero también el que sale del cerco del aparecer para hundirse en lo hermético, sea lo matricial primero, como Jekyll, sea en lo oculto del devenir, como en *Frankenstein*. El atrapado en el pasado fantasmal, como un espectro, como Jack Nicholson en *El resplandor* (Stanley Kubrick, 1980), sería una variante de esta respuesta y que manifiesta una incapacidad para ubicarse en el lugar que le corresponde: los límites del mundo. También está la opción fáustica, ese pacto con el diablo que te obliga a aceptar sus condiciones, pero te permite elegir el momento de tu muerte con ese: «Detente, eres tan bello» (Trías, 2018: 439).
- 4) La nostalgia ante el paraíso perdido de la infancia y del estado embrionario. Amor-pasión desmedido de retornar a lo imposible, al momento del pre-exilio. Sería una modulación de la respuesta anterior.

- 5) La respuesta de aceptación de la condición fronteriza: convertirse en habitante fronterizo. Aceptar la condición híbrida de lo humano, como animal que no hay que olvidar, pero donde no hay que volver, y de lo divino puesto que conoce sus límites. Ese habitante fronterizo ha de ganar espacio en ese límite, ensancharlo, pero no siempre es fácil.
- 6) Tal vez habría una opción más, una minoría de edad de la persona, en términos kantianos: el no saber y no querer saber le aboca hacia el abandono del mundo. Una respuesta como la de Bartleby en el cuento de Melville. Un infierno horizontal donde «la muerte ya ni se busca» (Carrasco, 2012: 206).

La ontología del monstruo, que, como el fantasma o el hombre, es un habitante de la frontera, aunque, a diferencia de los dos anteriores, y en función de su diferente concepción, puede definirse como más o menos limítrofe. Todo en razón a la propia condición del monstruo que puede tener un componente animal que lo aleja del límite para sumergirlo en la pura naturaleza o una tendencia a lo arcano que lo arrastre allende la realidad. Su hibridez es múltiple, puesto que puede tomar muchas formas que oscilan en varios vectores: la espectralidad, la humanidad y la animalidad.

Y a partir de esa respuesta ética se puede distinguir entre monstruos que responden inhumanamente al imperativo fronterizo, como Griffin o Jekyll, de aquellos que carecerán de autonomía para responder de su propia acción, como los zombis. A pesar de esto, no se puede obviar la figura del monstruo como símbolo, como constructo cultural, ni su uso político como otro/hostil para la fabricación de una amenaza cohesionadora, pero como ser liminar, permite entenderlo ontológicamente a partir del ser del límite, tal y como Trías lo definió.

§ 4. El hombre invisible

La invisibilidad como cualidad y capacidad de acción del ser humano ya fue abordada por Platón en la *República* (II, 359b-361d). Se trata de la leyenda del anillo de Giges: un pastor que encuentra un anillo que le da la posibilidad de hacerse invisible y que utiliza para medrar hasta convertirse en rey, con asesinato incluido. En la obra platónica la historia sirve para sustentar la teoría de que todas las personas son injustas

y si permanecen dentro de la Ley es porque temen el castigo o porque esperan conseguir beneficios. La moraleja es que si fueran invisibles se decantarían por el mal al poder ser impunes ante los demás.

La invisibilidad también aparece en Plinio vinculado a los poderes de los magos persas, extranjeros, o a determinados talismanes o rituales como en *El asno de oro* de Apuleyo o las *Metamorfosis* ovidianas, o gracias a la acción divina como en el caso de la niebla de invisibilidad de Eneas.

El hombre invisible canónico tiene su origen en la literatura: *El hombre invisible* (1897) de H. G. Wells, y su tema central es el de la ética en el uso de la ciencia y de la necesidad de una deontología científica que limite un aprovechamiento de conocimientos que traspase los límites. Y en los límites se ubica el personaje principal, Griffin, sin nombre hasta la película clásica⁵ de James Whale del año 1933. Una diferencia importante entre novela y film es la causa de la megalomanía de Griffin: en la primera aparece desde el inicio mismo de la singladura del protagonista, por tanto, se trata de una libre elección, mientras que, en el segundo, Griffin se va volviendo loco a causa de la droga que lo hace invisible.

Como indica Antanes, ser invisible es un poder sospechoso de «quién ansía refugiarse en el anonimato para eludir cobardemente riegos y rendimientos de cuentas por unas acciones» (2022: 149). La invisibilidad es buscada para la transgresión, incluida la crítica a la mano invisible del capitalismo ejemplificada en la escena de Griffin asaltando una joyería y lanzando lo robado a los viandantes que se vuelven locos intentando recoger todo lo que cae.

Griffin, a despecho de su nombre que nos dirige hacia un monstruo mitológico⁶, no es propiamente un monstruo porque no muestra nada, está más emparentado con lo

⁵ La cinta de Whale se tituló, como la novela, *The Invisible Man* (Universal Pictures, 1933). Aunque no era la primera aproximación fílmica al tema de la invisibilidad. Ya en una temprana época como 1908, se dio un primer film de apenas 12 minutos, *The invisible fluid*, dirigida por Wallace McCutcheon y con participación actuarial por parte del futuro director D. W. Griffith, y en 1923, otro film de temática similar, *El Rayo de púrpura* dirigida por R. West.

⁶ Griffin, cuya traducción es 'grifo', es un animal fantástico que mezcla de león y águila. Simbólicamente, el dragón-ballena, como el que se comió a Jonás, engulle y expulsa, es el retorno a la madre, un renacimiento, mientras que el grifo, según Cirlot (2004: 234), es un arquetipo de monstruo distinto, sus alas lo llevan a trascender la realidad. Por otro lado, como Griffin, el grifo es una muestra de cambio sustancial de los elementos primigenios, en un caso por mutación de atributo que conlleva un cambio radical y en el otro por hibridación. Griffin, como su tocayo mítico, es un ser liminal entre lo irreal y lo biológico.

fantasmal, pese a que tampoco es una aparición porque no se ve, pero, a su vez, es material pues puede detectarse con los sentidos. Por ello, se convierte en otro tipo de monstruo formalmente. Como sucede con Jekyll, con el que le une la misma figura positivista del científico, su condición última será irreversible y le llevará a la muerte. Griffin se pasa la historia buscando una solución a su invisibilidad que no es controlable, Jekyll pensará que puede controlar su dualidad salvaje en forma de Hyde, pero esta última triunfará.

Si lo que existe es todo lo que se puede percibir, el hombre invisible es una clara metonimia de la totalidad invisible, de eso que permanece oculto, aunque nos rodee. Así se percibe que el monstruo es un continuo de lo real, entendido como realidad percibida y como lo tético; o, también, una metáfora de eso oculto, velado que incide en el cerco del aparecer, que presiona sobre lo real. El monstruo como anomalía parece nacer del propio límite en un intento fallido por tomar forma para desbordarse, aunque sin lograr su objetivo, como indica Losilla (2022: 106). Es un monstruo que no muestra, pero advierte.

Griffin es, posiblemente, como indica D. Zamora, el ejemplo «[...] más triste y radical condición monstruosa no sea la de estos monstruos inadaptados y en apuros [...]» (2012b). Siguiendo al mismo autor, podemos señalar que los monstruos cósmicos, incluso los que aparecen en la obra de Lovecraft, aun siendo entes indescriptibles, tienen ciertas formas, aunque de difícil ajuste a las limitaciones del lenguaje humano, pero el hombre invisible, en cambio, es el monstruo sin apariencia. Como apunta Zamora (*ib.*):

[...] lo terrorífico del hombre invisible no es tanto su invisibilidad irreversible como su humanidad contradictoria y fallida, pues mientras que la inefable bestia extraterrestre asusta en igual medida tanto si se la ve como si no, y aunque los monstruosos dioses arcaicos carecían de una figura reconocible, un hombre es un hombre, entre otras cosas, porque se presenta ante el resto de sus semejantes con un aspecto determinado que lo hace identificable y, por tanto, similar y distinto al mismo tiempo.

Es un monstruo porque partimos de una humanidad fallida, de un fracaso en su consecución como habitante fronterizo, en terminología triasiana. El personaje de Wells carece de identidad porque, aunque es un hombre y además uno concreto, nadie

lo reconoce como tal, incluido él mismo. En la novela tiene grandes dificultades para que el personaje de Kemp le reconozca como un antiguo compañero, y en el film es propiamente una paradoja, puesto que la función del cine es mostrar imágenes y, en este caso, ha de conseguir que veamos lo que no se puede ver. Esta es una idea clave en la subjetividad moderna y en el género fantástico⁷.

D. Zamora plantea la paradoja entre el hombre invisible y la figura del ciego. El hombre invisible lo es para todos, a diferencia de un ciego, que es el hombre visible para la mayoría de los hombres, pero que, a su vez, no puede ver a nadie, el resto de los hombres son hombres invisibles y por eso su relación con los demás ha de basarse en la fe. Esto se percibe en el cine de Whale en su segunda incursión en la figura de Frankenstein⁸: en la secuencia entre el monstruo y el ciego. En cambio, el hombre invisible provoca ceguera respecto a su persona a toda la humanidad, que sólo puede tratarlo como objeto de fe, mientras que, a su vez, él queda respecto a sí mismo como el único vidente de la tierra y, de esta manera, como señala D. Zamora, «el hombre más solitario pensable» (2012b).

Griffin sólo es consciente de que nadie le ve, pero él los ve a todos y, por tanto, está ausente y abandonado. Así el hombre invisible se convierte en una nada en tanto ser humano, en un exiliado doble, expulsado al mundo y del mundo, siendo un muerto viviente porque no puede ser aceptado en la comunidad humana.

Parte del terror que provoca se debe a fallar en cualquier intento de hacer acto de presencia o de llamar la atención a los ciegos que le rodean. El resultado, como indica D. Zamora, es que la relación intersubjetiva es imposible, y se llega a una «relación hostil y desconfiada» que deriva en una clara hostilidad que lo define como inhumano, como un monstruo (*idem*).

Whale, en el film de 1933, basándose en la obra de Wells, parte de lo cotidiano y nos lleva a lo real lacaniano, todo aquello que tiene una presencia y existencia propias y no puede ser representado. Lo real aparece en la esfera de la muerte, del horror o del delirio, ámbitos de lo que no podemos pensar, imaginar o representar, es decir, lo que

⁷ Vale la pena señalar que uno de los cambios de la película respecto al libro es el nuevo nombre de la hospedería, ahora se llama Lion's Head. Curiosamente a un grifo para ser un león le falta la cabeza, de la misma manera que a Griffin para ser un hombre completo le falta la visibilidad de su cuerpo.

⁸ Se trata de James Whale, *Bride of Frankenstein* (EEUU, Universal Pictures, 1935), conocida en España como *La novia de Frankenstein*.

no puede encerrarse en un concepto y de esa manera convertirse en algo controlable. Lo real no se puede poner bajo el control del lenguaje, se trata de un indeterminado incontrolable: el ámbito del monstruo. Aunque, como ya he indicado, el monstruo por definición ha de mostrarse. Lo real en Trías queda relegado al cerco hermético, que, eso sí, presiona sobre el cerco fenoménico.

Algunos autores, como Claramonte, parten de las monstruosidades, la tríada formada por los asustadores, los asustados y el medio donde se relacionan, para concretar una teoría de la amenaza que ayuda a estructurar las instituciones políticas⁹, puesto que consiguen «la conversión de la angustia en miedo» (Claramonte 2012: 5). En el caso de Griffin estamos ante un epifenómeno del miedo a los avances tecnológicos y científicos en la novela y de los miedos a eso invisible, inexplicable, que podía hacer saltar sus vidas en el film de Whale, realizado a la sombra del *crack* del 29 y a la creciente influencia de movimientos de masa, primero el comunismo, y en esos iniciales años 30, los fascismos que se iban imponiendo poco a poco por todo el mundo. La respuesta a esa amenaza es fallida por parte de las instituciones, en especial la policía. Ha de ser un chivatazo el que provoque la captura de Griffin.

Pero, aunque estemos en el campo de la ficción, Griffin es una figura estética porque nos obliga a relacionarnos con lo simbólico, por ejemplo, cuando Griffin mira la pantalla y su ojo, que solo intuimos cuando lleva gafas, nos ve, y nosotros nos convertimos en verdaderos dobles de él mismo: él es invisible para nosotros y nosotros somos invisibles para él. Griffin pasa a ser así un ejemplo de la fantasía del espectador: ser invisibles para ser libres. Estamos ante un encuentro en la frontera, donde lo transparente, ese espacio-luz triasiano, se nos aparece.

Lo siniestro es la instantánea realización de un deseo que la persona se prohíbe formular, pero también es esa la repetición, que Trías define como *Hado Aciago*, en la que el deseo prohibido se cumple de forma inexorable varias veces sin poder evitarse (2009a: 168), en parte porque el deseo, como indica Lacan, es una nada¹⁰ sobre la que damos vueltas como manera de aproximarnos, nos *a-cerca-mos* sin llegar a ella. Trías lo

⁹ Como la teratopolítica que plantean Del Lucchese y Bové, un paso más allá de la biopolítica de Foucault. No es una política sobre monstruos, sino una política a partir de la monstruosidad. No solo supone una crítica a las categorías normativas, sino que plantea una monstruosidad alternativa al orden (v. Del Lucchese y Bové, 2010).

¹⁰ Un puro vacío (Lacan, 1964: 251).

ejemplifica con la película *Vértigo*, pero también es el caso de Griffin, en esta ocasión renegando de su deseo cumplido, más palpable en la novela que en el film. Como el deseo que es, solo es insatisfacción, porque no hay nada. Pero en ese encuentro con lo siniestro, el abismo se desborda y nos alcanza como espectadores. Somos conscientes de lo oculto, pero también de que el deseo no tiene significado, y, como Griffin, no tiene imagen. El deseo se halla fuera del cerco del aparecer.

Uno de los temas básicos del film, más que de la novela, es el hombre, en su condición y constitución como persona, en el sentido casi de sujeto moderno. Griffin está en proceso, no está acabado, y su invisibilidad puede entenderse como metáfora de su incompletitud. Trías, como ya he citado, fundamentó su estudio sobre lo siniestro en el film *Vértigo* asumiendo que en el film de Hitchcock se desarrollaba la fundamentación del sujeto moderno: el abismo que desborda, la pasión, el deseo, la muerte. En la película de Whale, se da también esa revisión del mito trágico y fundacional de la constitución fallida del sujeto que resta escindido o incompleto. Esa falta constitutiva del capitalismo antropológico, en definición de Fernández Mallo (2023: 163).

Griffin se recrea, siguiendo el principio de variación triasiano, como nuevo hombre a partir de su nueva condición óptica, y con ese nuevo nacimiento cree haber satisfecho en lo real su deseo, pero el resultado, como no podía ser de otra manera, es siniestro. El deseo siempre va de la mano de la muerte. Y será en su muerte cuando finalmente veamos en el film de Whale el rostro de Griffin. Lo siniestro, paradójicamente, se desvelará en el campo fenoménico cuando se retire la nada que vela y aparezca el hombre.

Por otro lado, Griffin queda vinculado con lo divino porque su invisibilidad le otorga la condición de lo que Agamben (2006) denominó *sacer*. Así que Griffin queda aureolado por lo excelso, lo sagrado, lo sublime y lo venerable, pero también por lo reprobable, lo horroroso, lo siniestro y lo execrable. Solo en su muerte, como he indicado, se le contempla. Etimológicamente con-templar es 'delimitar el templo, lo sagrado'. Lo que se ve se puede conceptualizar¹¹. Ahí la figura de Griffin funciona, también, como metáfora de lo extrasensorial, incluso como crítica a la ciencia que busca controlar desde lo humano todo lo sensible.

¹¹ Estas ideas aparecen desarrolladas por Trías en *El templo* (v. Trías, 2000b).

La soledad y la angustia de Griffin en su huida es una de las características de la Modernidad. El desencantamiento del mundo de Weber aparece en su crudeza, y contrapuesta a la sociedad sencilla, pero cohesionada del pueblo donde intenta esconderse. Se da una clara dicotomía campo/ciudad: el científico de ciudad frente a los trabajadores manuales del campo y de los pequeños pueblos. El hombre frente al mundo que cree que va a poder dominar, pero finalmente los pequeños detalles, más expuestos y detallados en la novela, son los que delimitan las posibilidades *a priori* de Griffin, y las que le conducen a la muerte: huellas en la nieve, vacíos que delatan su presencia corpórea, su respiración. La potencia que conlleva ser invisible queda anulada por la cruda realidad.

En el género de terror, el clásico equilibrio entre lo diurno y lo nocturno cae bajo el peso del segundo. Esa imposibilidad de ver claro nos aleja de la *claritas* escolástica y de la *quidditas* o esencia de las cosas. Los monstruos que pululan en la oscuridad han de ser informes por definición, aunque su invisibilidad parcial también les ayuda. Griffin no es informe, es el vacío que deja la forma, como puede apreciarse cuando camina sobre la nieve o descansa en un pajar.

Griffin es un ejemplo del desajuste entre la propuesta imperativa fronteriza y la respuesta libremente dada por parte de la persona interpelada, es decir, una fractura entre el hombre que es, entero, y el que tenemos que ser, enteramente siguiendo a Lukács (Claramonte, 2016: 275). Griffin desaparece como hombre y no puede revertir su situación, y no sabe, ni puede, volver a equilibrar su vida. Su liberación será su momento de destrucción, casi parafraseando la máxima del economista J. Schumpeter sobre que el capitalismo supone una destrucción creativa.

Siguiendo el esquema del mal radical de Arendt (2014: 615-616), el hombre invisible es una muestra perfecta: despoja a los seres humanos de sus derechos jurídicos, basta ver el tratamiento a los propietarios de la posada donde se instala al principio del film; los anula como personajes morales, Griffin puede aparecer en su «morada» y acosar su intimidad que es su yo más íntimo, en un prelude de los films de temática *home invasion*, amén de su creencia en su superioridad como hombre-invisible; y anula su autonomía, por ejemplo, en las amenazas y posterior asesinato de su forzado ayudante, Kemp, algo que en las versiones más contemporáneas del mito se subraya con actos de mayor violencia personal.

La recreación de Griffin no ha respondido humanamente: esa persona alzada en el límite ha optado por responder de manera inhumana a la proposición imperativa. Ha llegado al límite para posicionarse contra él. Cruza los límites de la ciencia, y los del cerco hermético, una *hybris* contra todo, con la intención de dominar el cerco del aparecer y a sus habitantes, sin respetar la máxima kantiana de observancia de la dignidad humana en su libertad.

La dualidad de Griffin, como la de otros grandes villanos, es quiasmática¹². Se trata de una dualidad que no cae en el dualismo, no niega una de las dos partes, relaciona dos cosas distintas. En el caso que nos ocupa Griffin y el hombre invisible, hay una modulación, un poco drástica en la forma, pero menos en el significado, entre ambos. Paradójicamente lo formal, en este caso la invisibilidad, recubre lo fundamental.

Aunque Griffin como individuo sufre la ruptura de esa relación desde el inicio, puesto que no puede revertir la situación, y los efectos secundarios en forma de locura se van apoderando de él sin poder evitarlo. Pero Griffin no tiene vocación de hombre invisible, así que no es nada, es inefectivo como se demuestra al final. Es un monstruo que una vez despojado de su posibilidad disposicional desaparece como miedo. En el fondo, el interés común de los villanos que suele ser el ansia de dominar el mundo, y que en este caso queda claro, ya supone la supresión de la complejidad y, por tanto, de las relaciones modulares. La anulación de las relaciones entre las partes supone el fin de sus capacidades como persona.

En la clasificación de Claramonte de monstruos: aristocráticos, de masas y del interior, el hombre invisible no es un aristócrata como Drácula o la momia, pero sí es un científico, así que sigue siendo un dirigente en la nueva sociedad positivista. Por tanto, es el Hombre Invisible, no un hombre invisible como en el caso del protagonista de la novela de Ralph Ellison, que pasa inadvertido a su pesar, o en el Leonard Zelig de W. Allen¹³, que se disuelve en el ambiente para no ser visto. Actualmente la figura de lo invisible toma forma en las redes sociales, donde la paradoja ser invisible/ser siempre visible supone una pugna entre: evitar la invisibilidad social, la incapacidad de reconectar entre lo virtual y lo real; y la capacidad de liberarse, en todos los sentidos, aprovechando la invisibilidad virtual.

¹² Una relación desarrollada, como ya he indicado, en Claramonte (2016: 250-251 y 259-260).

¹³ Nos referimos a la película de Woody Allen, *Zelig* (EEUU, Orion Pictures y Warner Bros, 1983).

Griffin como monstruo es un caso claro de respuesta inhumana ante el imperativo fronterizo. Griffin una vez alcanzado el éxito de sus experimentos, decide, libremente, hacer un uso espurio, esto último matizado en el film de Whale puesto que Griffin se vuelve loco al tomar la droga, pero no hay que olvidar que incluso la ingestión de la misma lo hace por su propia voluntad. En la novela, este proceso sucede desde el principio, todos los pasos de su investigación están viciados por un crimen inicial contra su propio padre, su nueva condición de Caín, de doblemente exiliado será un castigo que acabará con su muerte.

§ 5. Conclusión

El monstruo no es solo un símbolo, ni un constructo cultural, ni una modulación de la sensibilidad y la capacidad cognitiva vinculándose a una teoría de la amenaza para representar intimidaciones, reales o provocadas, ni tampoco el negativo de la norma social o natural. Su valencia es más amplia, el reto es su definición.

Partiendo de la filosofía del límite de Eugenio Trías he intentado una lectura del monstruo, concretamente de la figura del hombre invisible, como un ente singular nacido del propio ser del límite. El monstruo como resultado de la libre elección del fronterizo. Y aquí, tal vez habría que profundizar en la terminología triasiana, puesto que el habitante fronterizo ha de ser aquel que asume ese espacio como propio y natural, cuando lo habitual es asentarse en la *hybris* de saltar más allá de su cerco propio o el abandono de la frontera por tierras más tranquilas en el cerco del aparecer.

El monstruo es así una de las infinitas respuestas posibles de la persona ante el imperativo que supone la proposición fronteriza, ese *sé fronterizo*. El monstruo es el que opta por transgredir los límites ontológicos. Si se aboca hacia el límite natural cuyo suelo es lo matricial nos encontraremos a Mr. Hyde, el mejor ejemplo de eso que debiendo permanecer oculto se ha desvelado, es decir lo siniestro. Si, por el contrario, su intención es atravesar el límite del cerco hermético, ese límite metalingüístico de Wittgenstein, la persona puede volver transformado en vampiro o momia o creando a

un nuevo ente que en origen estaría vedado, sea Frankenstein o la Alraune de H. H. Ewers¹⁴. Ese límite biológico es el que transgrede Griffin.

Bibliografía

- Agamben, Giorgio (2006), *Homo Sacer. El poder soberano y la nuda vida*. Valencia, Pre-Textos.
- Antanes, Carlos (2022), «Monstruos invisibles», en *Solaris*, n.º 8: «Monstruos». Madrid, Trama, pp. 149-160.
- Arendt, Hanna (2014), *Los orígenes del totalitarismo*. Madrid, Alianza.
- Bacarlett Pérez, María Luisa (2014), «Tres monstruos medievales a la luz del cuerpo sin órganos», en Carmen Álvarez Lobato (coord.), *Monstruos y grotescos: aproximaciones desde la literatura y la filosofía*. México, UAEM/Aldus.
- Carrasco Conde, Ana (2012) *Infierno horizontal o sobre la destrucción del yo*. Madrid, Plaza y Valdés.
- Cirlot, Juan Eduardo (2004), *Diccionario de símbolos*. Madrid, Siruela.
- Claramonte Arrufat, Jordi (2016), *Estética modal I*. Madrid, Tecnos.
- Claramonte Arrufat, Jordi (2011), «Monstruos y Teorías de la amenaza», en Jordi Claramonte, *Estética y Teoría del Arte (Escritos Inéditos)* (Blog), 5 de julio, <<http://jordiclaramonte.blogspot.com.es/2011/07/monstruos-y-teorias-de-la-amenaza.html>>, [10/06/2024].
- Del Lucchese, Filippo y Bove, Laurent (2010), «Tératopolitique : récits, histoire, (en)-jeux», en *Multitudes*, n.º 33, pp. 19-24, . <<https://doi.org/10.3917/mult.033.0019>>, [03/04/2024].
- Fernández Mallo, Agustín (2023), *La forma de la multitud*. Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- Greenaway, Jon (2024), *Capitalismo: una historia de terror. Del marxismo gótico al lado oscuro de la imaginación radical*. Barcelona, Mutatis Mutandis.
- Lacan, Jacques (1964), *Seminario XI: Los cuatro conceptos fundamentales de la psicología*. Buenos Aires, Paidós.
- Losilla, Carlos (2022), «Cine-monstruo», en *Solaris*, n.º 8: «Monstruos». Madrid, Trama, pp. 97-109.
- Losilla, Carlos (1993), *El cine de terror. Una introducción*. Barcelona, Paidós.
- Martínez Herrero, Avelino (2015), *La presencia de una ausencia: lo hermético en la filosofía de Eugenio Trías*. Madrid, Universidad Pontificia de Comillas. Trabajo Fin de Máster. En <<https://repositorio.comillas.edu/xmlui/bitstream/handle/11531/28746/TFM000883.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>, [[01/05/2024].
- Martínez Pulet, José Manuel (2020), «“El gran viaje”: muerte y espacio-luz en los textos de Eugenio Trías. Contestación a Heidegger», en *Revista de Filosofía*, vol. 12, n.º 2, pp. 123-161, <<https://doi.org/10.24310/Claridadescrf.v12i2.6551>>, [15/02/2024].
- McNally, David (2022), *Monstruos del mercado: zombis, vampiros y capitalismo global*. Madrid, Levanta Fuego.
- Moraña, Mabel, (2017), *El monstruo como máquina de guerra*. Madrid, Iberoamericana.

¹⁴ Hanns Heinz Ewers, *Alraune*, 1911. Se trata de la segunda novela de la trilogía protagonizada por Frank Braun.

- Ortega y Gasset, José (1964), *Ensimismamiento y alteración*, en *Obras completas: tomo V (1933-1941)*. Madrid, Revista de Occidente, pp. 291-378.
- Pedrero Santos, J. A. (2011), *James Whale. El padre de Frankenstein*. Madrid, Calamar.
- Pérez-Borbujo, F. (2005), *La otra orilla de la belleza. En torno al pensamiento de Eugenio Trías*. Barcelona, Herder.
- Segade, Carlos (2017), «El ser limítrofe: una aproximación al concepto de persona en la filosofía de Eugenio Trías», en *Quién: Revista de Filosofía Personalista*, n.º 6, pp. 101-116, <<https://doi.org/10.69873/aep.i6.189>>, [03/02/2024].
- Torrano, Andrea (2015), «La monstruosidad en G. Canguilhem y M. Foucault. Una aproximación al monstruo biopolítico», en *Ágora: Papeles de Filosofía*, vol. 34, n.º 1, pp. 87-109, <<https://doi.org/10.15304/ag.34.1.1594>>, [19/03/2024].
- Torrano, Andrea (2008), «Del individuo social al sujeto anfibio, una lectura marxiana de Paolo Virno», en *VII Jornadas de Investigación en Filosofía*. La Plata (Argentina), Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata, 10-12 de noviembre, <https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.510/ev.510.pdf>, [04/01/2024].
- Trías, Eugenio (2019), *La filosofía y su sombra*. Barcelona, Galaxia Gutenberg [1969].
- Trías, Eugenio (2018), *La imaginación sonora*. Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- Trías, Eugenio (2016), *Vértigo y pasión*. Barcelona, Galaxia Gutenberg [1998].
- Trías, Eugenio (2014), *El hilo de la verdad*. Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- Trías, Eugenio (2013), *De cine: aventuras y extravíos*. Barcelona, Círculo de Lectores/Galaxia Gutenberg.
- Trías, Eugenio (2009a), *Ética y estética: creaciones filosóficas I*. Barcelona, Círculo de Lectores/Galaxia Gutenberg
- Trías, Eugenio (2009b), *Filosofía y religión: creaciones filosóficas II*. Barcelona, Círculo de Lectores/Galaxia Gutenberg.
- Trías, Eugenio (2005), *La política y su sombra*. Barcelona, Anagrama.
- Trías, Eugenio (2000a), *Los límites del mundo*. Barcelona, Destino.
- Trías, Eugenio (2000b), *El templo*. Barcelona, UPC.
- Trías, Eugenio (1996), *Diccionario del espíritu*. Barcelona, Planeta.
- Trías, Eugenio (1991), *Lógica del límite*. Barcelona, Destino.
- Trías, Eugenio (1988), *La aventura filosófica*. Madrid, Mondadori.
- Trías, Eugenio (1983), *La filosofía del futuro*. Barcelona, Ariel.
- Trías, Eugenio (1982), *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona, Seix-Barral.
- Virno, Paolo (2023), *Gramática de la multitud: para un análisis de las formas de vida contemporáneas*. Buenos Aires, Colihue.
- Zamora, Daniel (2012a), «Clasificación de monstruos I», en *Jotdown Cultural Magazine*, <<https://www.jotdown.es/2012/01/clasificacion-de-los-monstruos-i/>>, [20/02/2024].
- Zamora, Daniel (2012b), «Clasificación de monstruos II», en *Jotdown Cultural Magazine*, <<https://www.jotdown.es/2012/03/clasificacion-de-monstruos-ii/>>, [20/02/2024].

