

**UNIVERSIDAD SAN FRANCISCO DE QUITO
USFQ**

Colegio de Comunicación y Artes Contemporáneas

La Monstruosidad: Seres en el laberinto

Hortensia Elizabeth Pico Gelpud

Artes Contemporáneas

Trabajo de integración curricular presentado como requisito
para la obtención del título de
Licenciada en Arte Contemporáneo

Quito, 11 de diciembre de 2019

**UNIVERSIDAD SAN FRANCISCO DE QUITO
USFQ**

**COLEGIO DE COMUNICACIÓN Y ARTES
CONTEMPORANEAS**

**HOJA DE CALIFICACIÓN
DE TRABAJO DE INTEGRACIÓN CURRICULAR**

La Monstruosidad: Seres en el laberinto

Hortensia Elizabeth Pico Gelpud

Calificación: _____

Nombre del profesor, Título académico: **Anamaría Garzón, MA**

Firma del profesor: _____

Quito, 11 de diciembre de 2019

Derechos de Autor

Por medio del presente documento certifico que he leído todas las Políticas y Manuales de la Universidad San Francisco de Quito USFQ, incluyendo la Política de Propiedad Intelectual USFQ, y estoy de acuerdo con su contenido, por lo que los derechos de propiedad intelectual del presente trabajo quedan sujetos a lo dispuesto en esas Políticas.

Asimismo, autorizo a la USFQ para que realice la digitalización y publicación de este trabajo en el repositorio virtual, de conformidad a lo dispuesto en el Art. 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior.

Firma del estudiante: _____

Nombres y apellidos: Hortensia Elizabeth Pico Gelpud

Código: 00118011

Cédula de identidad: 0401308630

Lugar y fecha: Quito, 11 diciembre de 2019

AGRADECIMIENTOS

A mi madre, por creer en la imposibilidad de llegar a ser y a mi padre, por tratar de volver a la ingenuidad. A mi tutora, por la libertad y confianza en mí complejidad e inseguridad.

A mis profesores, por mostrarme sus caminos y hacerme consciente de lo que no podía ver. A mis amigos, por sentir nuestras conversaciones y reír cuando todo se tornaba absurdo.

A Diany, por ser mi manager desde la infancia con una fe ciega en mi imaginario. A Eli, porque aunque no terminaba de entenderme, disfrutaba hacerse una rayuela mental con mis palabras. A Ale, por la confianza y el tiempo entre risas, chismes, cerámica y viajes en transporte público.

En el laberinto de la memoria me llevo cada palabra, cada gesto, bueno y malo de lo que he vivido. Aquí guardaré instantes creados en la autonomía de quienes conocí y los sellaré con el dolor de la idea en no poder revivirlos.

RESUMEN

Este es un proyecto de investigación y práctica artística, en donde se construye un laberinto histórico sobre seres catalogados como monstruos, que data desde la *Antigüedad* con mitología griega, hasta el siglo XX. El recorrido por este lugar se realiza en dos caminos, el primero se llama 'En busca del Minotauro' y el Segundo, 'El rastreo de Dédalo', ambos buscan exponer la herencia de la monstruosidad que me permite construir mis propios seres.

En 'La prescripción de mis Monstruos', expongo de manera detallada como combino el desconocimiento de mi propia biología, mis órganos, con la simbología esotérica, el tarot. Del primero, tomo sus siluetas para darles cuerpos propios y, del segundo, tomo sus símbolos para darles un pasado y un entorno. Mis monstruos en total son 22 seres que usan la herencia, desde lo que se ve hasta lo desconocido en sus psiques.

Palabras claves: Monstruosidad, monstruo, antípoda, cuerpo, orden, caos, laberinto, puente.

ABSTRACT

This is a research and artistic practice project, where a historical maze is built on beings cataloged as monsters, dating from Antiquity with Greek mythology, until the twentieth century. The tour of this place is done in two ways, the first is called 'In search of the Minotaur' and the second, 'The tracking of Daedalus', both seek to expose the heritage of the monstrosity that allows me to build my own beings.

In 'The prescription of my Monsters', I explain in detail how I combine the ignorance of my own biology, my organs, with the esoteric symbology, the tarot. From the first, I take their silhouettes to give them their own bodies and, from the second, I take their symbols to give them a past and an environment. My monsters in total are 22 beings that use inheritance, from what is seen to the unknown in their psyches.

Key words: Monstrosity, monster, antipode, body, order, chaos, labyrinth, bridge.

TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	11
El Laberinto: Aproximaciones teóricas para viajar dentro y fuera de mundos	13
El primer camino	16
Datos para la partida	16
En busca del Minotauro	19
El segundo camino	38
Datos para la partida	38
El rastro de Dédalo	39
<i>El punto central</i>	54
Datos resolutorios	57
Extracción y creación de una nueva estructura.....	62
<i>La prescripción de mis Monstruos</i>	63
CONCLUSIONES	68
BIBLIGRAFIA	70

INDICE DE TABLAS

Tabla #1. Lista de Monstruos recogida de ‘Historia de la fealdad’	22
Tabla #2. Lista de Monstruos recogida de ‘Historia de las tierras y los lugares legendarios’	23
Tabla #3. Lista de Monstruos recogida de ‘Historia de la fealdad’	27
Tabla #4. Definiciones de <i>Prodigium</i> , <i>Miraculum</i> , <i>Monstrum</i> , <i>Ostentum</i> y <i>Portentum</i>	61
Tabla #5. Relación entre Arcano mayor y Órgano de acuerdo a su significancia.....	67

INDICE DE FIGURAS

Figura #1. ‘Minotauro en el laberinto’, mosaico romano, Casa dos Repuxos. Conímbriga, Portugal	14
Figura #2. Policleto, Da Vinci y Le Corbusier. ‘Armonía/Proporción, Simetría y Escala’, Inspiradas en el Hombre de Vitrubio.....	16
Figura #3. ‘Águilas atacando serpiente’. Capitel interior de San Martín de <i>Tours en Frómista</i>	22
Figura #4. ‘Anfisbena’. En el arco de la fachada de San Andrés	22
Figura #5. Ilustraciones del <i>Liber Monstrorum de diversis generibus</i>	23
Figura #6. Ilustraciones del <i>De rerum naturis</i>	25
Figura #7. Letra Capital ‘P’ del Libro del Kells.....	26
Figura #8. Detalle de una Letra Capital del Libro del Kells.....	26
Figura #9. Ilustración de ‘Los Viajes de Juan Mandeville’	28
Figura #10. El Bosco. ‘El jardín de las delicias’, 1500-1505. Óleo sobre tabla (220cmx389cm).....	29
Figura #11. El Bosco. ‘La nave de los locos’, 1503-1504. Óleo sobre tabla (58cmx33cm).....	30
Figura #12. ‘Unicornio’. Ilustración de <i>Historia Animalium</i>	30
Figura #13. Petrus Von Rosenheim. <i>Ars Memorandi</i> , 1502.....	31
Figura #14. William Hogarth. ‘La Tempestad’, detalle de Calibán, 1736. (80cmx106,7cm).....	32
Figura #15. Ilustración de los Viajes de Gulliver, ‘Parte III: Viaje a Laputa, Balnibarbi, Luggnagg, Glubbudrib y Japón’	33
Figura #16. Francisco de Goya. Caprichos, ‘El Sueño de la Razón Produce Monstruos’. 1799	34
Figura #17. Gustav Doré. ‘Virgilio (70-19 aC) y Dante mirando a la mujer araña’. 1885. 35	
Figura #18. Ilustración de ‘William Wilson’	36
Figura #19. Gian Lorenzo Bernini. ‘Apolo y Dafne’, 1622-1625. Mármol (243cm h.)	41
Figura #20. Ilustración en el frontispicio en ‘ <i>Anathomia</i> ’.....	44
Figura #21. Leonardo Da Vinci. ‘Estudio del embrión humano’. 1510-1513	45
Figura #22. Leonardo Da Vinci. ‘El hombre de Vitruvio’. 1490	46
Figura #23. Ilustración de <i>Histoires prodigieuses</i>	47
Figura #24. Ilustración de <i>De humani corporis fabrica</i>	47
Figura #25. Ilustraciones de <i>Prodigiorum ac ostentorum chronicon</i>	48
Figura #26. Ilustraciones de <i>Des monstres et prodiges</i>	49
Figura #27. Ilustraciones de <i>De monstruorum causis</i>	49
Figura #28. Ilustraciones de <i>De humana physiognomia</i>	50
Figura #29. Peter Camper. Ilustración.....	52

Figura #30. Clemente Susini. 'Venerina'. 1782. Museo Palazzo Poggi, Bolgna.....	53
Figura #31. Wilhem Conrad Rontgen. La primera radiografía, mano de la esposa de Rontgen, 1895.....	54
Figura #32. Frank Kafka. 'La Metamorfosis', 1912	57
Figura #33. Diagrama del puente de los monstruos	62

INTRODUCCION

“La angustia es el vértigo de la libertad.”

Kierkegaard,

Este proyecto parte de una afición por los monstruos y sigue un proceso que combina una especialización en Artes Visuales y otra en Animación Digital.

Para iniciar, hice una investigación sobre la historia de esos seres con énfasis en textos de Occidente. Con esa información hice una estructura para crear mis propios monstruos. Todos tienen formas abstraídas de la silueta de los órganos del cuerpo, bocetados desde un proceso análogo que va pasando a uno digital. Para generar una narrativa, decidí que habitan en la antípoda de mi ubicación actual, tome como referencia a los símbolos de los arcanos mayores del Tarot y use las características de ciertos monstruos. Así les construí un mundo y unas formas propias.

Para dar claridad a mi investigación, este trabajo está dividido en distintas fases. En la primera hago un recuento de la historia de los monstruos. Me baso en investigaciones universitarias, *papers*, libros de referencia y otros de entretenimiento, como: Historia de la fealdad, Caos y Orden, Animales Fantásticos y Criaturas Fantásticas.

En la siguiente fase hago una breve recopilación histórica sobre el cuerpo humano. Aquí busco mostrar el camino que se ha tenido desde la curiosidad de la filosofía, hasta la institución de la medicina.

En la tercera fase empiezo a presentar mis monstruos. Los localizo dentro de una clasificación, basada en cinco palabras del latín consideradas como sinónimas que se usan para hablar de monstruos: Prodigium, Miraculum, Monstrum, Ostentum y Portentum. Con ellas creo una clasificación de seres catalogados como monstruos, con

que justifico y explico las referencias monstruosas con las que mis creaciones se vinculan.

La información recogida en el trayecto de la investigación y creación ha sido reordenada bajo una estructura subjetiva, que represento con la forma de un puente sobre el cual los monstruos están parados. Como no me gustan las cosas sencillas, aprovecho la gran cantidad de símbolos y misterios del mundo de los monstruos, para crear mi propio simbolismo encriptado, que trato de repartir a lo largo del texto, para que el lector pueda comprender los caminos construidos.

Para finalizar, quiero decir que este proyecto busca mostrar que lo bello y lo monstruoso son dos fuerzas unidas que ayudan a dar forma al ORDEN, las dos juntas logran ser el equilibrio, la armonía de lo cognoscible.

El Laberinto: Aproximaciones teóricas para viajar dentro y fuera de mundos

Según Kierkegaard los sujetos estamos interesados en la historia universal de todos los individuos, pero todo debe iniciar en el nexos histórico personal. (Rivero, p. 30) Nuestra es la decisión de la ubicación desde donde queremos iniciar esta indagación. El rastreo inicia en la *Antigüedad*, con la mitología griega por ser un *Prodigium*, por ser de las más ricas en seres extraordinarios.

Los registros mitológicos se encuentran en los libros de la *Ilíada* y la *Odisea* de Homero, pudiendo ser creados en el siglo VIII o en el VI a.C., las opiniones varían. Estas obras tienen una particularidad, las deidades son salvajes y se encuentra lejos de los rituales hacia la feminidad que tenían antes en Grecia. Estas dos obras producen un cambio en la religión de esta civilización, convirtiéndose en el principio del fin.

Las deidades y los seres extrarradios que se encuentra en su perímetro están caracterizados por tener un poder superior al humano, por lo que para la población ellos estaban por encima de los mortales, produciendo miedo y convirtiéndose en el punto de partida hacia la creatividad.

“El miedo se encarnó en los dioses, en la ígnea fuerza del rayo o en la agobiante inundación del río; el miedo tomó forma de veneración y el dios pasó a ser respetado, pero también aplacado en sus cóleras por medio del ritual y el sacrificio; sin embargo, aún había espacio para el ancestral terror que ahora tomó forma de “lo otro”, lo que no es hombre ni animal ni dios, sino una combinación extraña y maligna: miedo se hizo monstruo.” (Sánchez, p. 1)

Una de las historias que más llamaron mi atención es la de Dédalo, con su laberinto y el Minotauro. Este último ser es el hijo de Pasífae que engañó a un animal mitológico, el Toro de Creta, que fue seducido por una vaca de madera que diseñó el artesano Dédalo para esta dama. De este encuentro nace el Minotauro, un monstruo con cuerpo de hombre y cabeza de toro que solo comía carne humana y con el tiempo era

cada vez más salvaje. Minos, el esposo de Pasífae mandó a Dédalo a construir el Laberinto de Creta para mantener a la bestia encerrada. Este sería alimentado a manera de ritual por adolescentes atenienses, 7 varones y 7 mujeres. El final del Minotauro está a cargo de Teseo. Este hombre logró entrar y salir del laberinto gracias al ovillo de hilo que Ariadna había conseguido de Dédalo. Teseo es el ‘héroe extranjero’ de esta historia que fue ayudado por su damisela para terminar con el mal que asechaba en Creta. Sin embargo, si nos adentramos un poco más tenemos a un personaje patrón, constante, Dédalo.

“Durante siglos Dédalo ha representado el prototipo del artista científico: este fenómeno humano curiosamente desinteresado, casi diabólico, por encima de los lazos del juicio social, dedicado a la moral no de su tiempo sino de su arte. Él es el héroe de los caminos del pensamiento, de corazón entero, valeroso, lleno de fe en que la verdad, cuando él la encuentre, ha de darnos la libertad.” (Campbell, p. 39)



Figura #1. ‘Minotauro en el laberinto’, mosaico romano, Casa dos Repuxos. Conímbriga, Portugal.

A partir de este punto marcaré dos caminos de búsqueda distintos para adentrarnos en el laberinto. El primero es el más caótico, el que lleva al Minotauro. Esta bestia fue el resultado de una manipulación de dioses a la que se tachó como al ‘Otro’, mantenido al margen y lejos de lo establecido. Su simbología representa la sombra, lo que se encuentra en el inconsciente y muy pocas veces se refleja en lo consciente. Aquí se buscará hacer reconocible la dimensión de lo *mítico-religioso* de la monstruosidad a través de la historia. El segundo camino no es una búsqueda como tal, el de Dédalo es más como un rastreo de la estructura del laberinto. Aquí se mostrará el trayecto que ha tenido la humanidad desde una dimensión *ideológica y biológica* para no deslindarnos de los monstruos, mantendremos comunicación con la filosofía. (Santiesteban, p.3)

Probablemente estos dos caminos se crucen en pequeñas brechas, pero se hará el esfuerzo por mantenerlos en líneas individuales.

El primer camino.

“Y donde habíamos pensado encontrar algo abominable, encontraremos un dios, y donde habíamos pensado matar a otro, nos mataremos nosotros mismos, y donde habíamos pensado que salíamos, llegaremos al centro de nuestra propia existencia, y donde habíamos pensado que estaríamos solos, estaremos con el mundo.”
(Campbell, p. 40)

Datos para la partida.

Antes de iniciar los recorridos es necesario tener ciertos conocimientos que nos servirán de pautas para entender a lo que se considera monstruoso. Continuando aún en Grecia, pero esta vez en el siglo V a.C. nos detendremos en las ideas de Pitágoras. Este filósofo y matemático determinó que solo lo impar era perfecto, lo bueno, lo bello; y que, por el contrario, lo par es el error, la falta de armonía. (Pons, p.72)

La *Armonía* no busca contrastar polos opuestos, porque esto sería una confrontación y por ende la nulidad de uno de los dos; está más bien persigue el equilibrio, la neutralización de estas fuerzas.

Así nace lo que conocemos como *Simetría*, que afectará al arte griego en las *Proporciones* del cuerpo humano. Al principio la idea de proporción era numérica, pero con Vitrubio la proporción toma a la cabeza humana como pieza modular y desencadena en una representación más orgánica, es decir, que a partir de la observación del ojo humano se tomó en cuenta la perspectiva y el movimiento de los cuerpos. Este pequeño giro provocó un cambio en el pensamiento, donde a partir de la medida del hombre, todo lo que se crease debía estar de acuerdo a su *escala*, convirtiéndose en el centro de las cosas.

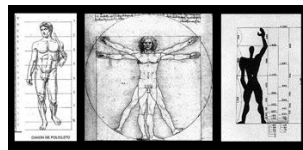


Figura #2. Policleto, Da Vinci y Le Corbusier. ‘Armonía/Proporción, Simetría y Escala’, Inspiradas en el Hombre de Vitrubio.

En el siglo IV a.C. nos encontramos con Platón, filósofo griego que generó un teoría de la representación, la *Mímesis* o traducido por los romanos como ‘imitación’. Para él la mimesis es la producción de imágenes, más no objetos reales. Según Vernant, Platón partió de la palabra *Eídolon* que aparece en la *Ilíada*. Esta está relacionada

“... con la manifestación y con la representación de lo invisible. Por tanto, su sentido primario tiene que ver con una idea de *evocación*, con la evocación de los muertos, de los antepasados, de los ausentes, una de las motivaciones centrales de la representación en todas las culturas humanas...” (Jiménez, p.70)

Por lo que para Platón las imágenes no debían ser usadas para contar historias, sino que se debía usar el relato hablado.

En el siguiente siglo, III a.C., su discípulo Aristóteles, filósofo, científico y polímata; opina todo contrario. Para él todas las artes son imitativas y lejos del mundo de las Ideas de Platón, Aristóteles mira a la mimesis como la herramienta para el aprendizaje. Bajo la práctica de la observación realizó investigaciones y realizó catálogos de especies, convirtiéndose en el primer biólogo.

Aristóteles, el padre de la ciencia moderna hizo “... estudios metódicos de los seres con malformaciones... conceptualiza al monstruo...” (Albornoz, p.3) La teratología determina que las malformaciones frenan al potencial humano. Aristóteles no tachaba como anormales a cuerpos que tuvieran partes extras o faltantes, él determinó que si se salía de lo ‘normal’ la única forma de descartar que fuera un monstruo es si se podía reproducir y si lo lograba mantener su misma morfa. “El monstruo, en tanto su existencia no es necesaria para la naturaleza, es por excelencia el ser contingente.” (Albornoz, p.9) Decía que la semilla o semen, era una propiedad constante y las malformaciones se producían en el vientre de las mujeres.

Él delegó al cuerpo femenino como causa primaria de la monstruosidad, dando paso a los ‘partos monstruosos’ que se caracterizaban por el nacimiento de seres con malformaciones y resaltaba el ‘hibridismo connatural’. (Santienteban, p.4)

Concepciones como el “azar, causa material, formal y final.” (Albornoz, p.1), son las que ayudaron a determinar que todo esto no se podía predecir, concluyendo que los monstruos son errores de la naturaleza, un fenómeno que ella lo hace al margen de sus creaciones para que no pueda reproducirse, pero lo crea para actualizar su potencial. (Martínez, p.4)

Esto fue lo que desató la imaginación sobre la monstruosidad, la que restó de capacidades a estos seres, como mirar, oír, hablar, o partes de cuerpo, etc. Respaldando su teoría en que “...los monstruos se generan cuando la naturaleza formal no domina a la naturaleza material.” (Albornoz, p.6), concibiéndolo como un ‘error de la naturaleza’.

Y como último dato añadido tenemos a *Diégesis*, una palabra opuesta a Mímesis. En ella se encuentra la ficción, la creación y la libertad de inventar nuevos mundos verosímiles mediante narraciones aplicadas en diferentes artes.

La era Helenista será nuestro punto de partida hacia la historia de la monstruosidad. Aquí quien tiene el poder es Roma y dentro de sus bienes esta Grecia con todo su conocimiento que será su arma cultural para todo el Imperio. Todos los pueblos conquistados no rechazaron su dominio porque hicieron realidad las palabras de Homero “... la tierra es común de todos.” (Gregorovius y Roces, p.7) Tras la muerte de Alejandro Magno nace la cultura helenística y dentro de esta se forman diferentes escuelas de pensamiento.

Polibio entre el siglo II y III a.C., fue el primero en escribir la ‘Historia universal’, con énfasis en el ‘otro’. Aquí hay registros de viajes por Grecia, Roma, Cartago e Hispania, donde reflexiona y documenta los caminos trazados. Sus escritos cambiaron la visión que se tenía, redirigiendo la búsqueda hacia el Oeste por donde iba Roma con el espíritu griego. Él proponía a quienes realizaran este trabajo tuvieran una visión neutral de lo que registraban, es decir, tratar a virtudes y vicios, amigos y

enemigos, independientemente del lugar, tratar a todos por igual. EL único problema con este autor es el descuido con la geografía, provocando un problema de localización. (García, p.132)

La época helenística abre paso a las tierras lejanas y su búsqueda se fragmentará en dos caminos, lo legendario (Minotauro) y lo científico (Dédalo).

En busca del Minotauro.

Los monstruos heredados del mundo griego son seres compuestos por elementos animales y humanos que generaron un *heliotropismo* en las siguientes civilizaciones, transmitidos por y la magia curiosa que emanaba sus historias y en otros casos por la imposición lograda gracias al poder. Esto fue conseguido con invasiones, logradas por los viajes que no solo eran físicos, sino simbólicos. Así estos pasando a ser trotamundos que comprendiendo su unicidad y multiplicidad.

Los viajeros eran soldados y otros fueron mercaderes. Pero todos ellos tenían en común un gran interés en Oriente, en especial por la India y Asia central. La transmisión de relatos de experiencias, permite el nacimiento de las *mirabilia* o maravillas, un género literario que se mantendrá hasta el *Medioevo*. (Pons, p. 97)

En el siglo IV a.C., en el periodo helenístico se realizaron los primeros bestiarios que guardaban información sobre hombres y animales monstruosos que seguirán inspirando siete siglos después. En este mismo siglo, el primero en escribir sobre la India fue Ctesias de Gnido. Pero de la obra que actualmente existen registros son de Plinio en el siglo I d.C., llamada 'Historia Natural', criticaba la credulidad tradicional y representaba "... hipogrifos, pájaros con alas de hojas de lechuga, minotauros y pulgarqueros tan grandes como doce elefantes." (Pons, p.107) Sus criaturas pusieron en

tela de juicio a la inteligencia de la naturaleza y sirvieron de inspiración para futuros compendios como ‘Compilaciones de Cosas Memorables’, en el siglo III por Solino.

Para el siglo II y III se tradujo al latín una enciclopedia conocida como el ‘Fisiólogo’ o el ‘Naturalista’, un libro realizado por un griego que describió animales, criaturas fantásticas, árboles y piedras. Este tendrá una alta repercusión en la Edad Media, porque cada una de estas tenía sentencias moralizadas y cualidades simbólicas. Las historias sirven para educar a quienes no podían leer y adoctrinar en la fe de las religión cristiana usando la alegoría como herramienta. Ellos usaban a la naturaleza para vincularse con el pueblo, debido a su significancia que se vincula con la moral y se adentraba en lo místico. (Curley, p. 125)

El *Medioevo* es una era que se va generando desde el siglo III, pero se consolida en el siglo IV, por lo que la *Alta Edad Media* va del siglo V al XI más o menos y la *Baja Edad Media* del siglo XII al XV. Este periodo no habla sobre belleza o fealdad, solo sabe que todos estos seres son maravillosos.

“La cultura medieval partía de una idea de origen platónico (que el mismo tiempo se estaba desarrollando también en el ámbito de la mística hebrea), según la cual el mundo es como un gran animal y, por tanto, como un ser humano, y el ser humano es como el mundo, o bien el cosmos es un gran hombre y el hombre es un pequeño cosmos. Nace así la llamada teoría del *homo quadratus*, en la que el número, principio del universo, adopta significados simbólicos, basados en una serie de correspondencias numéricas que también son correspondencias estéticas. En efecto, los antiguos razonaban del siguiente modo: tal como es en la naturaleza, así ha de ser en el arte: y en la naturaleza en muchos casos se dividen en cuatro partes. El número cuatro se convierte en un número central y resolutorio...” (Pons, p.77)

El cristianismo fue una de las religiones más fuertes que se consolidó en esta época. El *homo quadratus* fue su base simbólica sobre la que usaron su biblia. La visión que se tenía sobre el cuerpo fue lo pecaminoso, decretando así la norma de la confesión sobre cualquier pensamiento o acto que estuviera relacionado al sexo. Las Sagradas Escrituras se fragmentaron en antiguo y Nuevo Testamento. Este último tenía solo 4

libros de los apóstoles de Jesucristo, sus biógrafos fueron: Mateo, Marcos, Lucas y Juan. Sin embargo, en la Edad Media le dan prioridad al último, el *Apokalipsis* o libro de los descubrimientos o las revelaciones. Los relatos son catalogados como terroríficos, llenos de oscuridad y misterio.

San Agustín de Hipona del siglo III al IV, tenía una interrogante, ‘Si Dios nos ama, porque nos da tantas desgracias?’. La humanidad pasaba por la pobreza, las pestes y la falta de educación, la gente moría y sus calles estaban llenas de sufrimiento. Al final, determinó que a pesar de todos los males, Dios era amor y en el cielo todos serían recompensados después de la muerte. Por otro lado, él decía que los monstruos eran bellos por ser criaturas de Dios, “...en cierto modo pertenecen al orden providencial de la naturaleza.” (Pons, p.147)

En un intento de orden, se vale de los monstruos. Toma los relatos e inicia las representaciones para comunicar el mensaje de las Sagradas Escrituras a los pueblos. Las imágenes en las iglesias se convierten en el medio de comunicación y educación. Los estilos son muy variados porque quienes los hacían buscaban expresar lo que sentían de acuerdo al mensaje que encriptaban las historias.

Los medievales pensaban que las formas extrañas de los monstruos se debían a que Dios los creó a ellos primeros, llegando a la conclusión de que todo ser viviente, incluyendo las piedras, hierbas y animales al tener un lugar en el universo tenían un significado superior y por lo tanto, todos dentro del orden podían ser cognoscibles. Sus cualidades inherentes, como la deformidad, la hibridez, el exceso y la exuberancia, dieron paso a la estética de la monstruosidad que más que un delirio fantástico o un delirio soñado. El monstruo se justifica en su origen y en sí mismo. (Cirlot, p. 176)

Entre el siglo V y VI, Pseudo Dionisio Areopagita en la ‘*Jerarquía celeste*’, hablaba de la idea de belleza por negación, no lo que es, sino lo que no es. Por otro lado,

Isidro de Sevilla, realizó una enciclopedia que recopila conocimientos desde la *Antigüedad* pagana hasta la era cristiana, llamada ‘Etimologías’ en donde ponía especies. Este es una recopilación tomada del libro de Umberto Eco:

<i>Terrígenas</i>	Nacidos de la tierra.
<i>Cinecefali</i>	Cabeza canina, su ladrido revela que es más animal que humano, India.
<i>Ciclopi</i>	Un único ojo en medio de la frente, India.
<i>Blemmyae</i>	Cuerpos carentes de cabeza, con la boca y los ojos en el pecho, Libia.
<i>Panotti</i>	Una oreja tan grande que podría cubrirse con ella todo el cuerpo.
<i>Artabatitae</i>	Caminan inclinados como las ovejas, no superan los 40 años, Etiopía.
<i>Satiri</i>	Nariz curva, cuernos y cuerpo de cabra.
<i>Sciapodi</i>	Una sola pierna fuerte para correr, Grecia.
<i>Antipodi</i>	Libia.
<i>Makróbioi</i>	Mide 12 pies, India.
<i>Pygmei</i>	Estatura de 1 codo, cerca del océano, India.
<i>Antipodi</i>	Plantas de los pies al revés, con 8 dedos cada pie, Libia.
<i>Ippopodi</i>	Forma humana con pies de caballo, Escitia.
<i>Pygmei</i>	Estatura de un codo, India.

Tabla #1. Lista de Monstruos recogida de ‘Historia de las tierras y los lugares legendarios’.

La Arquitectura Románica va del siglo VI al XI. Las bestias representadas bajo la escultura en los pórticos, capiteles y fachadas de estas iglesias, eran símbolos metafóricos, monstruos moralizados. Resultaban tan atractivos como los animales exóticos del zoo.



Figura #3. ‘Águilas atacando serpiente’. Capitel interior de San Martín de *Tours en Frómista*.

Figura #4. ‘Anfisbena’. En el arco de la fachada de San Andrés.

Estas imágenes impresionarán a viajeros como Marco Polo. “En resumen, surge por doquier una variedad de formas heterogéneas tan grande y tan extraña que produce mayor placer leer los mármoles que los códices y pasar todo el día admirando una por una estas imágenes que meditando la ley de Dios.” (Pons, p.113) A continuación una pequeña lista de la variedad de seres:

Acéfalos	2 ojos en los hombros y 2 agujeros de nariz y boca.
Andróginos	1 solo pecho y dos genitales.
Artabantes	Sumisos como ovejas, Etiopía.
Astomates	No comen, viven de los olores.
Bicéfalos	Dos cabezas.
Blemmes	Carecían de cabeza y tenían el rostro en el torso.
Centauros	Cabeza y torso de humano con cuerpo y patas de caballo.
Unicornios	Caballo, patas de antílope, barba de chivo y un cuerno.
Quimeras	Cabeza de león, cuerpo de cabra y parte trasera de dragón.
Cinocéfalos	Cabeza de perro.
Grifones	Mitad cuerpo de águila y de león.
Poncios	Piernas rectas sin rodillas, pesuñas de caballo y el falo en el pecho.
Leucrocoa	Seres con el labio inferior tan grande que cuando duermen se cubren con él la cabeza. cuerpo de asno, parte trasera de ciervo, pecho y los muslos de león, pies de caballo, un cuerno bifurcado, una boca cortada hasta las orejas de la que sale una voz casi humana y en vez de dientes un solo hueso.
Mantícora	3 filas de dientes, cuerpo de león, cola de escorpión, ojos azules, tés de color sangre, silbido de serpiente.
Panozos	Orejas hasta las rodillas.
Fitos	Cuellos larguísimos, pies largos y brazos como sierras.
Pigmeos	En eterna lucha con las grullas, que miden tres palmos de altura, viven a lo sumo 7 años y se casan y procrean a los 6 meses. Serpientes con cresta en la cabeza que caminan libres piernas y tienen siempre abierta la boca de la que se gotea veneno. Mujeres con dientes de jabalí- Animal con cabellos hasta los pies y cola de vaca. Ratones de tamaño de un galgo. Hombres que caminan con los manos. Hombres con dos ojos al frente y 2 detrás. Hombre con testículos hasta las rodillas.

Tabla #2. Lista de Monstruos recogida de ‘Historia de las tierras y los lugares legendarios’.



Figura #5. Ilustraciones del *Liber Monstrorum de Diversis Generibus*

Entre los siglos VII y X, se dio un cambio en el gusto estético por toda Europa, conocida como los ‘siglos oscuros’. Aquí se produce un abandono de las ciudades, un daño en la agricultura y los acueductos romanos, produciendo la barbarie de esta época. El mundo se tornó oscuro en medio de grandes bosques que contenían a escribas que veían al mundo como una “... selva oscura, habitada por monstruos, cruzada por caminos laberínticos.” (Pons, p.111) Desaparecen las ideas de proporción y se generan

‘neologismos bárbaros’ que para el mundo clásico eran considerado como monstruoso, desalineado, inarmónico.

A finales del siglo VII, los primeros monasterios consolidados en Irlanda y la Isla de Bretaña se iniciaron en el estudio del ‘*Liber Monstrorum de diversis generibus*’, atribuido a Aldhelmus de Malmesbury del que se dice que fue inspirado por África. Este manuscrito supera el mundo animalístico para centrarse en los monstruos, “esos de los que conocemos de fábulas a través de los autores (Solino, Plinio).” (Cirlot, p. 176) Al autor le interesaba conocer el origen de lo deforme, que lo llevó a subdividirlo en tres partes: humanos, bestias y reptiles. En el libro II nos dice:

“Son sin duda infinitas las razas de bestias marinas, que con cuerpos desmesurados como altas montañas azotan con sus pechos las olas más gigantescas y las extensiones de agua casi arrancadas de las profundidades... Revolviendo con horribles remolinos las aguas, agitadas ya por la gran masa de sus cuerpos, se dirigen hacia la playa ofreciendo a la vista un espectáculo terrorífico.” (Pons, p.112)

Él declaró que a pesar de que a los monstruos les gustaba ocultarse, se encontraban inmersos en la naturaleza y al clasificar sus especies en el *Liber* se alejó de la fantasía clásica. Su forma descriptiva usó de recurso a la alegoría, dándole virtudes y vicios que desencadenó en un significado moral. Este manuscrito sirvió para ubicar a los monstruos dentro del margen del orden, dándole un espacio para ser parte del simbolismo universal y fue el que dio vida a los bestiarios moralizados que se llegan a asociar con enseñanzas místicas y morales, enrollando a animales y monstruos legendarios.

El ‘*Liber Monstrorum*’ para el siglo IX, sirvió en creación de ‘*De Rerum Naturis*’ de Rabano Mauro que, aunque no los trató de ficticios, les dio un orden distinto. Él pensaba que no eran seres contranaturales porque provenían de una voluntad divina, El problema era que estaban acostumbrados a verlos. Este libro se convirtió en una de las más grandes compilaciones del siglo XII y XIII hasta llegar a la enciclopedia

de diecinueve libros llamada *'De Natura Rerum'* de Thomas de Cantimpré. En los libros I y II habló del Hombre y en el III, del Hombre Monstruoso; del IV al IX se dedicó a los animales y en el VI se concentró en especies marinas. (Cirlot, p.180)



Figura #6. Ilustraciones del *De Rerum Naturis*

San Agustín decía que el poder de la escritura radicaba en poder hablar con los muertos. A inicios del siglo VIII nace el 'Libro de Kells' o el Gran Evangelio de San Columba en Irlanda. Existieron ejemplares desde el siglo VI, como el 'Libro de Durrow' o el 'Evangelio de Lindisfarne', pero ninguno fue como el Kells. El manuscrito contiene los cuatro libros del Nuevo Testamento y su caligrafía lo convierten en uno de los libros más bellos del mundo. Sus letras capitales son caminos laberínticos que de la mano con divinidades, se representan con monstruos, como, animales alargados, seres siniestros. Página tras página se pueden ver representaciones monstruosas que más que protagonista, son acompañantes que buscan introducción a distintas sensaciones dentro del libro.

La composición de estas letras está llena de elementos que rompen cualquier idea de simetría y la componen con una armonía de colores. A más de las letras capitales, existen ilustraciones que contiene

“Cuadrúpedos, pájaros, lebreles con pico de cisne, inimaginables figuras humanoides contorsionadas como un atleta circense que introduce la cabeza entre las rodillas inclinándola de forma que componga la letra inicial, seres dúctiles y flexibles como elásticos coloreados, se introducen en la maraña de nudos, se asoman entre las decoraciones abstractas, se enredan en las letras iniciales, se insinúan entre líneas.” (Pons, p.112)

Este libro es considerado como uno de los más bellos de la humanidad. Esta cargado de simbolismos y es uno de los más estudiados del periodo medieval.



Figura #7. Letra Capital 'P' del Libro del Kells.

Figura #8. Detalle de una Letra Capital del Libro del Kells.

La *Alta Edad Media* continuó con los registros, describiendo criaturas halladas en tierras lejanas de gentes espantosas. Así nacieron los primeros bestiarios, lapidarios y herbarios que continuaban el modelo de Plinio. (Pons, p. 99)

Atravesados por diferentes corrientes ideológicas, pero al final lideradas por la Cristiandad, “Umberto Eco sostiene que los teólogos medievales contribuyeron a la fundación de una teoría de la belleza de la imagen: partiendo de la premisa de que “Cristo es bello porque es imagen del Padre.” (González, p. 27) Así, las sociedades, comienzan a establecer el antropocentrismo eurocéntrico y se sirvió lejos de las de belleza o fealdad, de la monstruosidad para dar forma a la divinidad. Y se crearon los “... bestiarios moralizados, en los que cada uno de los seres mencionados se le asociaba a una enseñanza moral.” (Pons, p. 114)

A finales del siglo XII Hereford representó a la tierra en un círculo, fragmentada en tres partes a manera de T. En toda la zona superior se encontraba Asia, en las zonas bajas se encontraba Europa a la izquierda y África a la derecha. Al final del extremo derecho de Asia y África se encontraban representadas las especies monstruosas cerca del océano. (Pons, p. 15) Este fue uno de los mapas que tenía en mejor registro de ciudades, pero mantuvo lo que Alain de Lille decía sobre el *Medioevo*, “Toda criatura del universo, ya sea un libro o una pintura, es para nosotros como un espejo (de nuestra

vida, de nuestra muerte, de nuestra condición, de nuestra suerte) Fiel estandarte.” (Pons, p.100)

Sobre registros de descripción de viajes y geografía existe ‘La Carta del Preste Juan’, anónimo, ‘El libro de las Maravillas’ de Marco Polo y ‘Los Viajes de Juan de Mandeville’.

En segunda mitad del siglo XII, ‘La Carta del Preste Juan’ llegó a manos del papa Alejandro III y después empezó a circular, generando un impacto político y religioso. En ella un Rey que también era sacerdote, gobernaba en tierras aún más lejanas de las musulmanas. La carta fue un compendio de estereotipos Orientales, que inspiró la expansión en Occidente, pero se caracterizó por describir la estructura de su reinado, describiendo los seres monstruosos que habitaban. “Desde luego estos monstruos no eran ejemplos de belleza, pero no todos se consideraban peligrosos.” (Pons, p.116) En estas tierras también vivían seres de la mitología griega, como:

Faunos	Sátiros	Pigmeos	Cinocéfalos	Cíclopes
Gigantes de 40 codos h	Hombres monóculos	Pájaro Fénix		

Tabla #3. Lista de Monstruos recogida de ‘Historia de la fealdad’.

En el siglo XII Alain de Lille, francés, teólogo y poeta dijo que “... toda criatura de este mundo, como en un libro o en una imagen, se nos aparece como espejo de la vida y de la muerte, de nuestro estado actual y de nuestro destino futuro.” (Pons, p.145) Las bestias conocidas se convierten en simbolismo que se adentran en la cotidianeidad a manera de reflejo.

Entre el siglo XII y XIII, Marco Polo describía sus viajes y se esforzaba en que su imaginación no se infiltrara en sus registros. Sin embargo, para el ‘El Libro de las Maravillas’ se vio influenciado por las leyendas de las *mirabilia* de Oriente. En sus

historias aparecen un Blemme, un Escíapodo y un Monocolo. También habla de estar en tierras aledañas a las del Preste Juan y copia la descripción de su palacio, para los que el encuentra en Oriente.

En la altura del siglo XIII Alejandro de Hales, teólogo británico, busca el significado de belleza siguiendo el lineamiento de San Agustín, estableciendo diferencias entre bien y mal, determinando que este último es lo deforme, ya que este proviene del bien, lo bello en el orden. (Pons, p.149)

En el siglo XIII, se desarrollan ‘Los Viajes de Juan de Mandeville’ o también conocido como el ‘Libro de las Maravillas del Mundo’. Aquí existe una citación más elevada de ‘La Carta del Preste Juan’. A diferencia de Marco Polo que recorrió el Oriente Medio y Asia Central, el monje nunca salió de su residencia, pero fue un coleccionista de viajes.

Mandeville retomaba continuamente las historias y los lugares del Preste Juan, no importaba su veracidad, sino que le interesaban los seres que debían existir. Esto no quiere decir que todos los seres descritos sean falsos, muchos son reales, pero los mutó con otros. Aquí sus narrativas tienen una fuerte influencia de Marco Polo. Lo más importante de este manuscrito es que la travesía marca un recorrido, cartografiando el camino a un lugar inexistente.



Figura #9. Ilustración de ‘Los Viajes de Juan Mandeville’

En el siglo XV se dan ‘Los Viajes de Pero Tafur’, que muestran un recorrido por el Mediterráneo, Europa y Oriente, detallando sus ciudades y aspectos culturales. “Asimismo, se refiere a la naturaleza y la fauna que observa en los territorios que recorre. La obra de Tafur pone especial énfasis a elementos políticos, sociales y

comerciales, estableciendo valiosas anotaciones de su época y contexto histórico.”

(Pons, p.87)

Sus relatos buscaban la objetividad, pero cada tanto caía en las *mirabilia*. La diferencia con sus antecesores es que su atención se encuentra en lo raro, extraordinario, mágico, milagroso. Sus relatos a diferencia de sus antecesores, ubican a los monstruos en momentos particulares, como un punto de giro. Desde aquí, los monstruos serán vistos.

En la segunda mitad del siglo XV, aparecen los cuadros del Bosco y sus obras más representativas son, ‘El Jardín de las Delicias’ que “...es un tríptico en el que diferentes paneles se conjugan entre sí.”(Belting, p.150) y se presume que fue un encargo para Enrique III que buscaba acrecentar su colección de las *mirabilia*. La obra es una utopía del Jardín del Edén si Eva no hubiese comido el fruto, dejando a la humanidad en una inocencia total lejos de los prejuicios.



Figura #10. El Bosco. ‘El jardín de las delicias’, 1500-1505. Óleo sobre tabla (220cmx389cm)

Y ‘La Nave de los Locos’ fue la representación del mito, del mismo nombre. Este se trataba de una barca en la que se transportaban a hombres y mujeres que eran considerados locos, ha naufragar por el mar a un destino incierto. Estas personas fueron repudiadas más que a los enfermos, marginadas a lo desconocido del mar para mantener el orden social.



Figura #11. El Bosco. ‘La nave de los locos’, 1503-1504. Óleo sobre tabla (58cmx33cm)

Conrad Von Gesner, entre el 1551 y 1587 publicó un catálogo de 5 volúmenes que consta de descripciones de todos los animales conocidos hasta la época. Fue desde la *Antigüedad*, pasando por *el Medioevo* hasta llegar a investigaciones científicas. Gran parte de sus referencias es del ‘Fisiólogo’ del siglo II. El primer Liber tenía mamíferos, el segundo reptiles, el tercero aves, el cuarto hablaba de peces y en el último se encontraban las serpientes. Muchas de las ilustraciones fueron hechas por el mismo autor, con los animales en su entorno natural, otras fueron realizadas por varios artistas. Fue uno de los libros más leídos del *Renacimiento*.



Figura #12. ‘Unicornio’. Ilustración de *Historia Animalium*.

Todos los registros del *Medioevo* trascendieron a otras expresiones artísticas, como la arquitectura que explotó las ilustraciones y descripciones de las *mirabilias* y las representó en la arquitectura. Las gárgolas son unos seres tomados de los bestiarios que sirvieron como íconos de los tormentos del infierno, entraron a moralizar en las fachadas de las iglesias. “las gárgolas son una extremidad, un desbordamiento insospechado del muro, como el monstruo marginal lo es del texto escrito.” (González, p.8) Sus representaciones variaban, pero en mayor cantidad se encontraban los grifos mitológicos.

En resumen, “... lo feo es la antítesis de lo bello, una carencia de armonía que viola las reglas de la proporción en las que se basa la belleza, tanto física como moral, o una carencia que sustrae al ser lo que por naturaleza debería tener.” (Pons, p.133)

“... los viajes medievales eran imaginarios... tratan sobre todo de satisfacer el gusto por lo maravilloso, hablando de países lejanos e inaccesibles, y todos estos libros están escritos por personas que jamás habían visto los lugares de los que hablaban, porque la fuerza de tradición contaba entonces más que experiencias.” (Pons, p. 21) Y “... el monstruo nunca está solo. Las formas desmesuradas se equilibran con la austeridad de los muros, con la abstracción numérica manifestada en los elementos arquitectónicos. A lo largo de los siglos posiblemente sólo cambió el modo de colocar al monstruo en el universo, pero persistió la idea del «ser en el orden».” (Cirlot, p.178)

Entre los siglos XV y XVI, *el Renacimiento* vio a los monstruos bajo un carácter amable. Petrus Von Rosenheim realizó un conjunto de grabados recopilados en un libro llamado, ‘Ars Memorandi’ en 1502. Estas son imágenes mnemotécnicas basadas en la biblia, enfocadas en su último libro. Los monstruos son apocalípticos inspirados en las criaturas de los bestiarios. Su propósito era mostrar su desacuerdo con la doctrina de las Sagradas Escrituras que se habían establecido hasta ese momento, después estas servirían para los alquimistas que perseguían la piedra filosofal o el elixir de la eterna juventud. Para las artes ocultas estas figuras serán maravillosamente seductoras. (Pons, p.125)



Figura #13. Petrus Von Rosenheim. *Ars Memorandi*, 1502

En este periodo se dio auge a los viajes fuera del continente hacia el Caribe en busca de descubrir el Nuevo Mundo. Los europeos encontraron otra variedad de animales e individuos que catalogaron como caníbales que serían la inspiración para la famosa obra de teatro, ‘La Tempestad’ escrita por William Shakespeare en 1611. En

esta obra existe un personaje monstruoso llamado Calibán que vive en una isla cercana a Milán, solitario, pero con habilidades para la caza en mar abierto que ayudará a quienes lleguen a su isla. Este es un ser horrible e infeliz, pero amable que servirá como prototipo para la fealdad. (Moheno, p. 48) La obra reúne elementos heredados de las leyendas medievales y los fusiona con relatos de viajeros europeos y caribeños. Este ‘otro’ mundo será como un nuevo lienzo en blanco que inspirará a obras como, Los viajes de Gulliver (1726) o El señor de las moscas (1954). (Miller, p.67) A partir de los *Portentum* comienzan a consolidarse.



Figura #14. William Hogarth. ‘La Tempestad’, detalle de Calibán, 1736. (80cmx106,7cm)

Los siglos XVI y XVII, en el *Barroco* Jonathan Swift escribe ‘Los Viajes de Gulliver’, 1726, una historia satírica en lengua inglesa. Aquí el monstruo inicia una confusión de género entre lo humano y lo animal gracias a la herencia de Calibán e inicia una transformación física lograda por el protagonismo de diferentes seres habitantes en la historia, los seres de las *mirabilias* regresan. Su personaje principal es Lemuel Gulliver, un médico que tiene dificultades económicas y le gusta viajar. En busca de mejorar su situación realiza cuatro viajes a distintas isla. Los dos primeros son un reflejo del ‘otro’, en uno encuentra habitantes diminutos y en el otro son gigantes. En el tercero encuentra seres inmortales y seniles, y en el cuarto conoce a caballos inteligentes y, a humanos sucios y peligrosos. Los seres encontrados son un reflejo de lo que el autor veía en su sociedad, haciendo una crítica a la virtud, la falta de pragmatismo y, la falta de respeto a los animales y su inteligencia.



Figura #15. Ilustración de los Viajes de Gulliver, ‘Parte III: Viaje a Laputa, Balnibarbi, Luggnagg, Glubbudrib y Japón’.

En el siglo XVIII, la era de la *Ilustración* dejó de lado la imaginación fantástica del monstruo, para basarse en lo declarado por la ciencia. Este fue el periodo menos duro contra la monstruosidad, la pérdida de la confianza en estos seres. Sin embargo, el ‘otro’ toma la forma de sombra. Esta varía según las culturas y las épocas, pero mantiene la ausencia y el dolor de la pérdida. “... la sombra es una gran metáfora de aquello que no es, el nombre de una ausencia, lo es también de lo que se confunde con lo real.” (Cortes, p.98)

Por otro lado, se produjo “...una dicotomía: la repulsa social sufrida por ese otro monstruo se vio reforzada por el género artístico de la caricatura, donde abundaban paralelismos errados que contribuían a esa percepción alterada que se tenía de ellos, a la par que avanzaba la teratología.” (González, p. 16) La caricatura dio como resultado una transformación visual que se valió de lo grotesco de las sociedades contaminadas y con excesos.

Un giro en medio de la historia, Francisco de Goya con su pintura oscura genera un universo en el que “... no queda lugar para la esperanza, todo un desánimo y frustración, el hombre se mueve en un vacío opresivo que no le conduce a ninguna parte” (Cortés, p. 31); dando lugar a una de sus obras más importantes ‘El Sueño de la Razón Produce Monstruos’, un grabado que pertenece a su serie ‘Caprichos’.



Figura #16. Francisco de Goya. Caprichos, ‘El Sueño de la Razón Produce Monstruos’, 1799.

La representación del monstruo toma un giro opuesto a lo preconcebido hasta ese momento, entendiendo que lo monstruoso vive dentro del ser y no fuera de él. Hasta antes de su obra se mantenía a la esperanza vigente, con ‘criaturas ordinarias en un mundo extraordinario’, como las obras de *fantasía* del Bosco, para inclinarse por ‘un hecho extraordinario en un mundo ordinario’, inspirado por Tafur para construir a lo *siniestro*.

Hasta el XVIII durará la visión realista que se ha tenido desde Aristóteles, perdiendo si carga simbólica para ser contemplada como una curiosidad natural. (Pons, p.152) La idea de los monstruos continuó de forma naturalista, renunciando al misticismo para toda esa visión pasada será catalogada como fantasía¹.

En el siglo XIX, la época *Realista* basada en la tradición pictórica del Renacimiento, mostrará “... cómo la mirada del otro nos transforma en un monstruo que preferiríamos no ser... construido principalmente por la mirada del *Uno* hacia el *Otro* y cómo el ‘reflejo’ en la mirada del otro nos devuelve una imagen de nosotros mismos que quizá no estemos preparados para ver.” (Hernández, p. 1) Lo monstruoso estaba en personajes que, debido a un momento específico de su historia, se ven encaminado lejos de la norma apartándose cada vez más de lo que fueron.

Gustav Doré, ilustrador, pintor y escultor, fue un artista reconocido desde la edad de 15 años. Sus obras más representativas son las ilustraciones de la Biblia y la *Divina Comedia*. Los grabados encierran la visión de Polidoro y los suicidas

contemporáneos, ajustándola con ideas medievales. El artista fue muy criticado en su época, por tener una obra controversial que era el resultado de sus invenciones logradas por atmosferas opresivas enfermizas, tenebrosas y llenas de desasosiego. (Villalta, p.194)

La visión sobre el suicidio es marcada por el fresco del bosque que se encuentra en la capilla de Santa María Novella. La imagen contiene *mirabilias* que se metamorfosean con la forma del bosque componiendo una metamorfosis que saluda al suicidio. Esta acción en el *Romanticismo* se ve humanizada, consideraba a la persona en cuestión un héroe por ser quien rompe las reglas por una pasión arrebatadora.



Figura #17. Gustav Doré. ‘Virgilio (70-19 aC) y Dante mirando a la mujer araña’, 1885.

Al otro lado del océano, Norte América, Edgar Allan Poe fue un escritor de literatura terrorífica sustentado en la ciencia ficción³. Sus mundos son creados bajo ideas ideológicas del trascendentalismo, un absurdísimo grotesco heredado del gótico y un juego con la psicología de sus personajes. Sus obras son perturbadoras, donde lo monstruoso se encuentra en la mente de sus personajes, el simbolismo de la sombra se encuentra en el inconsciente y es rechazado.

Un cuento llamado William Wilson de 1839, encripta muy bien a “...vemos a otro, otro como yo que no soy yo... a “otro yo”, aquello que somos y no conocemos.” (Cortes, p. 99) La historia es de un hombre que nace el mismo día que otro y lo mucho que se parecían hasta que decida matarlo, tras apuñalarlo descubre que se ha acecinado así mismo, al que llevaba en su interior, su moral.

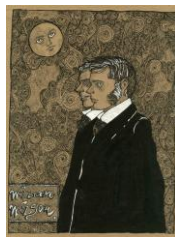


Figura #18. Ilustración de 'William Wilson'.

A finales del siglo XIX se produce una fuerte oposición que separa a la normalidad de la anormalidad. El primero es el reino de la belleza y la armonía, mientras que el segundo se convierte en el imperio del traumatismo y el caos. Este último se consolida y la única forma de anunciarse es bajo la monstruosidad. (Cortes, p.20) En esta época se desarrolla el *Simbolismo*, que tenía como miedos a su sexualidad, a la mujer y, por otro lado, a todo descubrimiento científico y avances tecnológicos.

A inicios del siglo XX se produce la privación la palabra, naciendo cuatro de los monstruos más conocidos en la actualidad, Drácula, Frankenstein, Dr. Jekyll y Mr. Hide y Kafka. “Se les ha confinado a una comunicación no verbal, hecha de toscos y bruscos gestos que enfatizan sus diferencias y su pertenencia a otros mundos, al tiempo que se rompen los lazos de semejanza con las personas, evidenciando la imposibilidad de pactar con ellos porque son el *otro*.” (Cortes, p.21)

Jorge Luis Borges en 1957 publicó un catálogo en el que la primera mitad fue dedicada a ser un bestiario y a la otra mitad a ser una ontología llamado, ‘El libro de los seres imaginarios’. Esta recopilación de seres van desde la Mitología, hasta seres provenientes de la literatura. Su fin fue mostrar criaturas imaginaria resultantes de miedos y sueños humanos.

Gilbert Lascault en 1960 escribió una tesis llamada ‘El monstruo en el arte occidental’ en donde mostró a “... el monstruo desde el punto de vista cartesiano, algo sin misterio, perfectamente transparente a la razón que lo examina” (Cortes, p.23) El autor busca que las audiencias se vinculen con descripciones de la combinación de

seres, lejos de imágenes en fotografías, logrando mostrar el vínculo que tiene con la naturaleza.

Las *Vanguardias Artísticas* contienen diferentes movimientos artísticos en periodos, pero todas transcurren en medio de las guerras, donde el individuo sufre una doble ruptura. Una es la que se genera entre él y el mundo, y la otra es la que, a consecuencia de la primera, genera sentimientos de soledad y aislamiento que le produce la fragmentación sintiendo que está compuesto por dos o más seres diferentes de sí.

En resumen, la tradición artística en este periodo es grotesca debido a la afirmación de que el sujeto es el resultado de interacciones transitorias bajo estímulos sensoriales que componen a la experiencia y construyen al ser humano. Se cree que la existencia es efímera, cambiante y su propósito es la disolución. Ellos se adentraron en las profundidades de la conciencia individual y en ese infinito lo único que encontraron fue la imposibilidad de conocerse a sí mismo y ahora, el no saber reconocerse. Así las obras de los artistas llegaron al punto de cuestionar su identidad como seres humanos, haciendo representaciones de sus cuerpos fragmentadas y mutiladas, deformando sus proporciones en busca de una nueva idealidad. Al final, esto produjo cambios sociales en la política, la cultura y la economía. (Cortés, p. 95)

El segundo camino.

“No “tenemos” un cuerpo, somos cuerpo; no pensamos “desde” el cuerpo, ni “a través” del cuerpo, pensamos como cuerpo, pensamos corporalmente.”

(Villamil, p. 7)

Datos para la partida.

Para esta partida necesitaremos conceptos que la cuna griega creó para entender el cuerpo. Su idioma inició con formas de encriptar significados en palabras concretas para estructurar el orden. Ellos buscaron diferentes formas de definir la corporalidad.

Cháos, “... la apertura original, el sombrío abismo primordial, cuando nada existía todavía que tuviera forma, consistencia y asiento.” (Vernant, p.2)

Demas, designa a estatua, una apariencia externa del individuo hecha de partes reunidas. Continuando con lo de afuera, *Chros*, es la apariencia externa, la piel, superficie de contacto con el otro.

Soma, que se traduce como cuerpo, pero originalmente proviene de ‘cadáver’, aquel que ha sido abandonado y queda como una efigie, algo que se espera que desaparezca en lo invisible, logrado por el tiempo. (Vernant, p.4) *Kára*, cabeza, es un valor metonímico, la parte por el todo. La cabeza no equivale al cuerpo, pero es una forma de enunciar al individuo. En los vivos las cabezas tienen un rostro, una cara, *Prósopon*; están allí, presentes ante los ojos. “La cabeza, el rostro, es así lo que primero se ve de un ser, lo que todo el mundo transparenta sobre su cara, lo que identifica y le hace reconocer desde el momento en que está presente en la mirada del otro.” (Vernant, p.22)

Homero, siglo VIII a.C., fue quien realizó el registro sobre la mitología griega y Heródoto en ‘Historias’. Su teoría va de que el cuerpo es la suma de todos los órganos, líquidos, emociones, etc., que son movidos por una fuerza que mueve y conmueve al

ser. Una vez determinado al humano, continuó con los dioses; efímeros, inestables y cambiantes, afirmando que son el reflejo de la imagen del hombre "... con sus defectos, sus vicios, sus pasiones y debilidades." (Vernant, p.19) Los héroes debían responder a que 'el yo interior coincide con el yo orgánico', logrando que la divinidad sea vista bajo una luz demasiado humana para hacer de este un camino seguro.

Las deidades se valen de un sistema simbólico y para esto hay que aclarar los signos que marcan al cuerpo, la limitación, la deficiencia, la fragmentación y forman un sub-cuerpo, la plenitud corporal decretada para las deidades.

El rastreo de Dédalo.

El cuerpo humano ha sido considerado como una entidad 'sin historia', por lo que esta exploración muestra rastreos de sus modos de construcción. El pensamiento y la vida se asocian para expresar la subjetividad del ser y acceder al mundo material, logrando ser un órgano transformador de la realidad, de socialización y axiológico. La experiencia corporal y reflexiva permiten la constitución humana. El cuerpo será visto desde la cenestesia; la fenomenología, el cuerpo instintivo; y la ciencia.

En la *Antigüedad*, desde una postura natural, en la mitología griega existe un ser del cual Platón cuenta su historia, el Andrógino Originario. Este ser está compuesto de dos cuerpos, uno femenino y otro masculino, pero tiene dos variantes más: dos cuerpos femeninos y dos cuerpos masculinos. Este mito dice que estos seres trataron de invadir el monte Olimpo y que cuando Zeus se dio cuenta, lanzó un rayo que los separó en dos. Desde ese momento ambos están destinados a buscarse. Lejos del romanticismo, el Andrógino es considerado un *prodigium* y un punto de origen para justificar las malformaciones o anomalías de los humanos.

"..., y sobre las mismas bases se concibieron en parte muchos de los monstruos que se decía habitaban las tierras de África o de Asia y de los que se tenían escasas e imprecisas noticias. Por otra parte, el que se adentraba en aquellas

tierras realmente se encontraba con hipopótamos, elefantes o jirafas, y ya en Job aparece lo que probablemente era un cocodrilo, pero que pasó a la tradición como el Leviatán.” (Pons, p.107)

Las ideas del poder sobre lo divino dan la pauta al idealismo sobre el tipo de cuerpos que se debe buscar, logrando una ruptura. Los griegos objetivaron al ser de dos maneras, primero separaron el alma del cuerpo y decretaron al uno, como lo espiritual y al otro, como lo material. Platón metió al alma en el campo de la filosofía, declarando que era inmortal, por lo que debía ser limpiada. Por otro lado, el cuerpo se transformó en signo de estudio; teorizándolo, conociendo sus órganos internos, sus funciones, carácter, la salud y enfermedad; determinándose en la anatomía y la fisiología.

El ser es un cuerpo delimitado, marcado por fronteras que separan el adentro y afuera vinculado por los orificios que son el medio de comunicación, esto son: la piel, la boca, el ano y el sexo. Y las otras fronteras son las emociones que transitan desde y hacia una conciencia orgánica, se dice que esto es posible gracias a la inspiración de un dios que puede cegar o iluminar a los humanos. (Vernant, 29)

La muerte se encuentra instalada en el cuerpo humano, marcado a este como signo de precariedad; su señal es la sangre, un líquido que recorre el interior de los cuerpos y si es liberada esa conduce a la muerte del ser. Los cuerpos de los dioses también pueden desangrarse por heridas, pero la diferencia es que a estos no les afecta, porque sus cuerpos son pequeños envases que realmente no pueden contener toda la potencialidad de las deidades, solo los ocupan para pasar desapercibidos. Ellos no pueden ni comer pan (vida civilizada) o beber vino (uvas podridas), deben mantener sus cuerpos con ambrosía, la comida de los dioses.

Humanos y deidades tienen un cuerpo físico con el que se los puede reconocer individualmente, pero su identidad es construida por el nombre que se le da a cada uno. Esta diferenciación marca el inicio del ‘otro’, donde la experiencia individual es el

referente para determinar lo que es aceptable o no. La ruptura ya no solo será entre lo corporal (humanos) y espiritual (deidades), sino todos contra todos, dando libertad individual a todos por igual. Sin embargo, el orden es logrado gracias a la unificación de un dios, el rey de dioses, el origen, Zeus.

En el año 9 d.C., nace ‘Las metamorfosis’ de Ovidio que son poemas que hablan desde la creación del mundo bajo la visión de los griegos, hasta Pitágoras, encriptados en 15 libros. La historia de Dafne y Apolo es la primera que se encuentra en los libros. Apolo es el dios del sol y la música que fue maldecido por Eros por burlarse de su flecha y arco. Eros molesto tomó dos flechas, una de oro, la que daba paso al amor y se la lanzó a Apolo y la de hierro, la que incita al odio se la lanzó a la ninfa Dafne. El dios del sol la buscaba constantemente y ella cansada de correr le pidió ayuda al dios del río, su padre. Así sus pies se convirtieron en raíces penetrando la tierra y su piel se transformó en la corteza de un árbol de laurel que Apolo protegería con sus poderes para que siempre estuviera verde, inmortal.



Figura #19. Gian Lorenzo Bernini. ‘Apolo y Dafne’, 1622-1625. Mármol (243cm h.)

“Ovidio utilizó cuatro imágenes simbólicas para plasmar el proceso circular de la vida, la idea del tiempo como sucesión y retorno: Orfeo en su búsqueda de Eurídice va y viene entre la vida y la muerte; Narciso desvela el carácter transitorio, fugaz y engañoso de la identidad; Dionisos establece la fuerza metafórica de la transformación y plasma la irrupción de lo bestial en el hombre; Hércules expresa la situación fronteriza de la existencia humana, la lucha entre naturaleza y cultura, el triunfo sobre el tiempo.” (Cortes, p.147)

Aristóteles en su libro IV, ‘Generación de los animales’ habla del desarrollo embrionario. Argumenta que un ser es logrado gracias a la materia (mujer) y la forma (hombre). Él argumentó que la mujer es un ser monstruoso que no dejará de serlo y es el

medio para la creación de un nuevo ser. La herencia correcta responde tan solo a la del padre, existen variantes pero esta es la más esperada en un nacimiento. Sin embargo, afirmó que los varones son los más propensos a las malformaciones y esto se debe al calor del vientre en la gestación, concluyendo que todo portento es el resultado del proceso embrionario.

Aún en Grecia, en el siglo I, Galeno de Pérgamo fue un filósofo, médico y cirujano enfocado en estudios de anatomía, fisiología, farmacología y neurología. Tuvo numerosas obras que recopilaban información sobre el cuerpo humano que influenciaron a toda la *Edad Media*. La base de su trabajo se encuentra consolidada en las disecciones, sin embargo, cuando llegó a Roma sus investigaciones se vieron frenadas porque ese tipo de prácticas eran un tabú grecorromano. A partir de ese momento hizo disecciones de monos y cerdos, pero esto le llevó a tener una idea errónea de ciertos mecanismos en el cuerpo humano.

En el siglo II aparece 'El Asno de Oro' de Apuleyo. Esta novela escrita en latín es la única obra completa que se ha podido tener de la época. Se realizaron adaptaciones al griego por parte de Lucio de Patras que mantenían el sub-género de novela picaresca. Esta obra muestra un primer acercamiento a las condiciones de las clases bajas, aunque eso no aparta el hecho de ser imaginativa y constantemente relatar hechos sexuales explícitos. Apuleyo inspiró a Antonino Liberal a escribir 'Metamorfosis', entre el siglo II y III, una obra de 42 relatos escrita en griego. Esta se caracteriza por sus detalles y el estilo con que fue escrito 'seco, ramplón y áspero'. (Campbell, p. 50)

En el *Medioevo*, siglo IV, Julio Obsecuente hizo un libro de *prodigium* en donde hizo registros de Roma de siglos anteriores. "El mundo clásico era muy sensible a los *portentos o prodigios*, que se interpretaban como signos de desgracias inminentes."

(Pons, p.107) Aparte de Obsecuente solo existen registros de *miraculum* logrados gracias a la Diégesis de los viajeros, contado en *El Primer Camino*.

Agustín, respaldado por la iglesia traza una línea entre lo que es correcto y lo que no. Para conseguirlo moraliza a los bestiarios, detonando un inarmónico que engendrará un nuevo heliotropismo. Basándose en los *miraculum*, se mezcla con los *portentum* para quitarles el derecho que alguna vez les dio Aristóteles, todo ser que haya nacido con malformaciones podrá demostrar si es o no un monstruo en el acto de la reproducción, logrando engendrar. La probabilidad de la herencia se queda en la nada e indica el ‘límite del individuo’. A partir de este criterio se empezaron a cuestionar lo opuesto, la división del ser. Determinaron que si a un cuerpo se le quita extremidades u órganos, no dejaría de ser lo que es, siempre y cuando no fuera un órgano vital que lograrse anular al ser. Es necesario recordar que desde la *Antigüedad* se tenía marcado los órganos principales: hígado, corazón, y cabeza (cerebro). (Santiesteban, p.5)

La importancia del *Medioevo* no solo está en el resultado de la Diégesis, sino en entender que “El procedimiento comprendía varias opciones: hibridando animales y vegetales con la morfología humana; mediante carencias fisionómicas esenciales, su sustitución por otros elementos inviables o con añadidos desmesurados; alterando su tamaño; o haciéndolos andróginos, hermafroditas o asexuados, entre otras.”(Pons, p.8)

El estudio de la medicina se inició en “... la anatomía humana, una de las primeras disciplinas encargadas de establecer la demarcación entre persona y monstruo a partir de características anatómicas que permitan una definición científica del cuerpo humano.” (Fortanet) A partir de ese momento se separó completamente al cuerpo del espíritu, mostrándolos como dos entidades distintas.

Entre el siglo XIII y XIV se fueron familiarizando con el interior de cuerpo. Mondino de Liuzzi fue médico y anatomista especializado en cirugía. Sus

investigaciones se centran en las autopsias, esto le dio un giro. Lejos del mérito, él buscaba una nueva forma de aprender el cuerpo a sus estudiantes de medicina y filosofía, mostrándolo fragmentado en parte: Abdomen, órganos de la digestión; Tórax, órganos de la vitalidad y de reanimación; cabeza y extremidades.



Figura #20. Ilustración en el frontispicio en 'Anathomia'.

El enfoque hacia la ciencia es una de las razones que permite el surgimiento a la era de la lógica y la razón, la *Modernidad*. A partir de ese momento la religión quedó descartada, para buscar el poder mediante estudios y avances tecnológicos, y el cuerpo pasó a ser un objeto de interés técnico.

El *Humanismo* es un movimiento intelectual que transcurrió en el siglo XV, entre la *Edad Media* y el *Renacimiento*. Se basó en la actividad intelectual en busca del conocimiento de la filosofía, el arte y la medicina, basada en una visión poética sobre el cuerpo. Determinaron que el hombre era como un microcosmos del universo del que podían tomar como un paralelismo y entender lo que se sentía incognoscible.

El estudio del cuerpo fue realizado mediante autopsias que partieron de un interés artístico naturalista, interesado por todo su interior. El cuerpo femenino fue el que mayor interés causó y se decidieron a buscar sus *secretos*. Para este tiempo, Italia era el país que más acceso tenía a este tipo de actividades, al punto de tener un Teatro Anatomistas abierto al público y cobraba por su visita.

Uno de los artistas más conocidos de este periodo es Leonardo Da Vinci, un polímata. Fue un interventor por excelencia debido a su gran capacidad de observación e imaginación. Realizó investigaciones desde elementos cósmicos hasta la composición

del cuerpo humano. Una de sus obras más reconocidas es ‘Manuscrito Anatómico A’, en donde se encuentran más de 779 dibujos de sus estudios. De su obra lo que más se reconoce es el estudio de fuerza del esqueleto y los músculos. (Collado) De las más completas que hemos tenido en la historia de la humanidad. A continuación un fragmento tomado de los cuadernos de Da Vinci.

Los antiguos hablaban del hombre como un mundo menor, y realmente el término es de lo más cercano, pues si el hombre se compone de tierra, agua, aire y fuego, el cuerpo de la tierra es lo mismo. Del mismo modo que el hombre tiene en su interior huesos como soporte y caparazón para la carne, el mundo tiene las rocas que sustentan la tierra. Del mismo modo que el hombre tiene un estanque de sangre donde los pulmones se expanden y se contraen cuando respira, el cuerpo de la tierra tiene su océano, que también sube y baja cada seis horas con la respiración del mundo. Del mismo modo que de este estanque de sangre

salen las venas que distribuyen sus ramificaciones por el cuerpo humano, el océano cubre el cuerpo de la tierra con un número de venas infinitas de agua.

No obstante, en el cuerpo de la tierra faltan los nervios, y su ausencia se debe a que la finalidad de los nervios es el movimiento. Como el mundo es perpetuamente estable, nunca tiene lugar ningún movimiento y, en ausencia de movimiento, los nervios no son necesarios. Pero en todo lo demás, el hombre y el mundo presentan grandes parecidos.

Leonardo Da Vinci. *Anatomía*, Cuadernos.



Figura #21. Leonardo Da Vinci. ‘Estudio del embrión humano’, 1510-1513.

Otra de sus obras más reconocidas es ‘El Hombre de Vitruvio’, un dibujo que busca demostrar que el cuerpo alberga las proporciones matemáticas del mundo que sirven para poner al ser humano como medida central para el desarrollo de la arquitectura. La composición gráfica es un hombre encerrado por un cuadrado y un círculo.

“Simbólicamente --en diversas culturas-- el círculo representa el espíritu (o el cielo) y el cuadrado la materia (o la tierra, la base en una estructura arquitectónica). Aquel que conecta a la materia y al espíritu es el hombre, quien tiene la sustancia que combina lo material y lo espiritual: el alma. El alma es también símbolo de la piedra filosofal, vehículo de la unidad divina entre la tierra y el cielo.” (Pijasurf, 2016)

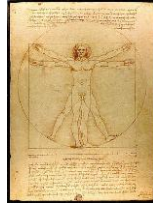


Figura #22. Leonardo Da Vinci. 'El hombre de Vitruvio', 1490.

Entre los siglos XVI y XVII, el *Barroco* trató de manera conjunta a la ciencia y a las leyendas. Establecieron la categoría de monstruo en la esfera científica, afirmando que los portentos no devienen de un mandato divino, sino de una malformación genética.

Los *freaks* terminaron siendo un grupo selecto de personas que, al tener anomalías, malformaciones físicas, hibridaciones imposibles, ya sea de nacimiento o producidas con el tiempo por enfermedades u otras calamidades, producían curiosidad debido a su diferencia. Ellos eran lo inverosímil, lo impropio, por lo que terminaron siendo desplazados por estética de la época, debido a que nada debía rivalizar con Dios. A estos cuerpos los cargaron de supersticiones y los mantuvieron al margen social. (González, p. 16)

Pierre Boaistuau fue un estudiando en leyes que viajaba mucho debido a su trabajo. Estaba cautivado por la curiosidad que le provocaba el conocimiento de la época. Escribió dos obras que fueron las más influyentes en años venideros, '*Histoires tragiques*' o relatos trágicos de 1540 y '*Histoires prodigieuses*' o relatos extraños de 1561. Esta última fue el resultado de la inspiración del *Humanismo* y la obra de Conrad Lycosthene recopila relatos de nacimientos de monstruos, historias fantásticas y sobrenaturales, presagios, mitos y cuentos medievales, todos estos con sus propias observaciones. Aquí se encuentran 49 grabados en madera que representan monstruos y eventos prodigiosos. (Biblioteca Mundial Digital)



Figura #23. Ilustración de *Histoires prodigieuses*.

En 1543 Andrés Vesalio escribió una obra llamada ‘*De humani corporis fabrica*’. Fue anatomista y cirujano practicante, por lo que mucha de la información publicada en libro anteriores, como de las obras de Galeno del siglo I, las refutó y actualizó. Su obra se encuentra recopilada en siete libros, en el primero se habla de huesos y cartílagos, en el segundo de ligamentos y músculos, el tercero y cuarto del sistema sanguíneo y los nervios, y los últimos tres libros son una descripción morfológica “de los órganos de la nutrición y generación y de los instrumentos de la *facultas vitalis*, cerebro y sentidos.” (Morphol, 2007) En su obra se describió la cómo funcionaban los órganos de forma interna, revolucionando la manera de entender la estructura interna de los cuerpos.

Sus estudios pasaron de los cadáveres a un interés por la función de los órganos, llegando a la conclusión de que el organismo funciona como una fábrica. (Fortanet) Determinó que los cuerpos eran un conjunto de mecanismos y funciones, una convergencia de palancas, músculos, potencias y órganos. (Estrada, p. 62) El ejemplar es reconocido por la cantidad y calidad de sus ilustraciones alegóricas en técnica xilográfica. Las imágenes muestran los cuerpos despellejados para mostrar las venas, nervios y huesos, llegando esta obra a ser comparada con las representaciones de museos de cera que muestran los órganos del cuerpo. (Pons, p.145)



Figura #24. Ilustración de *De humani corporis fabrica*.

Corad Lycosthene fue un gran conocedor de diferentes ramas del conocimiento y en 1557 publicó una enciclopedia llamada ‘*Prodigiorum ac ostentorum chronicon, quae praeter naturae ordinem, et en superioribus et su inferioribus mundi regionibus, ab exordio mundi usque ad haec nostra tempora acciderunt*’. Esta es la recopilación de acontecimientos misteriosos que habían sucedido hasta ese momento, como enfermedades y plagas; un catálogo de animales y seres extraños para la época. “... en el trabajo de Lycosthenes se entremezclan especies reales con seres fantásticos, monstruos y otras criaturas mitológicas procedentes de la imaginería popular medieval.” (Pérez)



Figura #25. Ilustraciones de *Prodigiorum ac ostentorum chronicon*.

Ambroise Paré publicó una obra llamado ‘*Des monstres et prodiges*’ publicado en 1573. Se caracteriza por tener descubrimientos antiguos y científicos, pero lo que le diferencia de otros, es la información sobre las malformaciones producidas en los partos, pensadas como enfermedades, las clasificó en base a causas genéticas. Su estilo de escritura para la ciencia era excesivamente liberal, porque mostraba a seres insólitos que eran producto de una actitud sexual. (Cortes, p.22) Este libro enfureció a la Facultad de Medicina de París, lo tacharon de ir en contra de la buena moral; sin embargo, la gente seguía comprando sus ejemplares. En su interior también se encuentran estudios astronómicos, animales fantásticos y reales, y seres celestiales.

Existen causas diversas que dan origen a los monstruos. La primera es la gloria de Dios. La segunda es su ira. La tercera, un exceso de semen. La cuarta, una cantidad insuficiente del mismo. La quinta, la imaginación. La sexta, la hipotrofia, o bien las dimensiones reducidas del útero. La séptima, la forma incorrecta en que está sentada la madre, por ejemplo, cuando está encinta,

permanece demasiado tiempo con las piernas cruzadas o recogidas contra el vientre. La octava, a causa de una caída o por golpes asestados al vientre de la mujer encinta. La novena, las enfermedades hereditarias o accidentales. La décima, la putrefacción o corrupción del semen. La undécima, la conmistión o mezcla de semen. La duodécima, el engaño de malos mendigos.

Ambroise Paré. *Origen de los monstruos*, Monstruos y prodigios, 1573



Figura #26. Ilustraciones de *Des monstres et prodiges*.

Fortunio Liceti fue médico y filósofo que estudió la embriología. En 1616 publicó '*De Monstruorum Causis*', en donde describió anomalías producidas en el desarrollo del embrión. Esta es la primera vez se habla desde la morfología, explicando desde observación de los órganos, como la estrechez del útero, problemas con la placenta o la adhesión del fluido amniótico al embrión. Y fue el primer en determinar que las enfermedades fetales podían producir malformaciones en la descendencia.

(Pons, p.157)



Figura #27. Ilustraciones de *De monstruorum causis*.

Barthhélemy Coclès escribió '*Physiognomonía*', publicada 1533. En esta obra clasificó a hombres y mujeres de acuerdo a su fisionomía, relacionaba sus características físicas con disposiciones morales. Por ejemplo, decía que las personas que tenían una nariz pequeña eran mentirosas, inestables y seductores.

Giovan Battista Della Porta fue quien se especializó más en la fisiognomía, logrando que esta pseudociencia con raíces en la visión aristotélica tome fuerza. '*De Humana Physiognomía*' publicada en 1586, tiene una serie de grabados que se centran en los rasgos físicos, especialmente en los del rostro comparándolos con los de distintos animales. "... basándose en la convicción filosófica de que el poder divino manifiesta su sabiduría reguladora también en los rasgos físicos y estableciendo analogías entre el

mundo humano y el mundo animal.” (Pons, p.257) La obra entiende al cuerpo como el revelador de los sentimientos más secretos y profundos.



Figura #28. Ilustraciones de *De humana physiognomia*.

Este tipo de estudios buscaba una forma de catalogar a las personas que conformaban las sociedades. La visión subjetiva sobre los cuerpos, fue el resultado de la búsqueda por el conocimiento desde el del *otro*. Aunque la postura individual se comienza a sumergir en los estudios, este tipo de prácticas provienen de un sin número de investigaciones sobre los portentos, logradas bajo prácticas médicas. Sin embargo, estos mismos métodos, como, las autopsias ayudaron a descubrir cómo funcionan los mecanismos del cuerpo.

A partir de de ese punto, el deseo del saber continua por una vieja tangente y es el entender del actuar, porque se cometen ciertos actos. La filosofía es un campo antiguo y a lo largo de este escrito se ha hablado de varios filósofos y sus ideas, pero para abordar esta cuestión, continuaremos con esta idea.

“Nadie podrá entender adecuadamente la unión de alma y cuerpo si no conoce primero adecuadamente la naturaleza de nuestro cuerpo. El cuerpo centra la existencia y da la medida de las cosas que la afectan y de cómo este cuerpo afecta a las cosas. El análisis detallado de las cosas de sus características (no tanto en sentido fisiológico sino en el contexto de la acción) y la reflexión sobre la configuración de las relaciones en las que el cuerpo interviene nos darán las claves para llegar a conocernos mejor y aumentar así nuestra potencia o fuerza activa.” (Fernández, p.32)

Baruch Spinoza, en el mismo siglo, fue un filósofo irlandés que indago en el cartesianismo, siendo uno de los más representativos del racionalismo. Fue un fuerte crítico de la ortodoxia, cayendo en el olvido hasta el siglo XIX. Su relevancia está en

sus ideas: ‘El alma humana no conoce el cuerpo humano mismo, ni sabe que éste existe, sino por las ideas de las afecciones de que es afectado el cuerpo.’

El filósofo decía que la interacción era el motor para el conocimiento de sí mismo. Manejaba la idea del reflejo, el conocer los cuerpo exteriores ayudaban a entender la naturaleza del propio cuerpo. “Spinoza asume que...la interacción con el entorno es la que proporciona al individuo más pistas sobre su propia constitución. El mundo es el escenario en el que cada cual se pone a prueba y calibra sus propias capacidades y limitaciones” (Fernández, p.32) La identificación del individuo no es total. El ser debe filtrar sus experiencias porque habita un mundo heterogéneo que se relaciona entre sí.

Su filosofía también habla de la posibilidad del cambio, el interactuar da como resultado un intercambio que puede generar aprendizajes modificando la naturaleza del otro. Esta está basada en la sabiduría del cuerpo, conocida como ‘Inmanencia explicativa’. Esta busca conocer el propio cuerpo bajo la interacción con otros cuerpos, sin recurrir a las ideas del alma o la libertad como causa originaria.

En Francia, 1619, Le Brun dividió a los hombres en tres clases, “...los de pasiones dulces, que no alteran sus rasgos; los de pasiones generosas, que les imprimen una marca particular; los de pasiones condenadas y atroces, que les degradan el rostro.” (Cortes, p.150). El pintor realizaba obras para la corona y su valor añadido fue el simbolismo en sus pinturas, como en las vestimentas y los gestos que revelaban las pasiones que construían narrativas. Su trabajo se adentraba en la sociedad.

En el siglo XVIII, Peter Camper, médico y biólogo francés, realiza estudios de anatomía comparada. Sus investigaciones se basaban en comparar, por ejemplo el cerebro de un pez frente al de un orangután para conocer sus semejanzas y diferencias funcionales. Su visión se basaba en que la morfología de los animales dependían de la

adaptación en su forma de vida. (Pons, p.157) La representación de su trabajo lo realizó el mismo y gracia a esto entró en la experimentación logrando la metamorfosis, como la transformación de una vaca en pájaro y a un cuadrúpedo humano.



Figura #29. Peter Camper. Ilustración.

Johann Kaspart Lavater, fue el mayor expositor de la fisiognómica y publicó *Physiognomische Fragmente* entre 1775-1778. Su obra se encuentra centrada en las formas físicas del cráneo. En su obra no solo tiene su investigación, sino los estudios realizados por, Chambre, Le Brun y Della Porta.

Franz Joseph Gall, médico anatomista, creó los estudios frenológicos. Esta pseudociencia buscaba determinar el carácter en base a la forma y medidas del cráneo. Sus estudios trataban a los animales y a los humanos por igual, debido a que afirmaba que la topología era parecida. Decía que las reacciones físicas son el resultado de las acciones que van siendo planteadas bajo la moralidad y los animales se regían a estos mismos signos. "... todas las facultades mentales, los instintos y los sentimientos tienen su representación en la superficie del cerebro y, por ejemplo, los que poseen cualidades mnemotécnicas destacadas tienen el cráneo redondo con ojos en la superficie y distantes uno del otro." (Cortes, p.259)

En conclusión, "... el conjunto de métodos de Camper, Lavater y Gall obedecen al principio de semejanza analógica entre lo visible y lo invisible; la corporeidad es entendida como la expresión material de los aspectos espirituales y morales, el cuerpo es visto como la forma sensible y significativa del espíritu." (Cortes, p.151) La monstruosidad forma parte del ser humano debido a su filogenia, su animalidad se refleja desde el movimiento hasta la forma corporal del ser y para ellos, esto

determinaba la morfología psíquica. Esta visión sobre la mente permanecerá hasta Freud con el psicoanálisis.

A finales del siglo, Clemente Susini, escultor italiano, realizó una serie de modelos de cera basados en cadáveres que sirvieron para el estudio del cuerpo humano en medicina. Su trabajo tuvo una gran relevancia por la precisión de la representación. Una de sus obras más conocidas es ‘Venerina’, una escultura que actualmente se encuentra en el Museo de Palazzo. Esta obra es una mujer embarazada que tiene piezas desmontables que busca mostrar lo aparatos cardiovasculares, digestivos y urogenital.



Figura #30. Clemente Susini, ‘Venerina’, 1782. Museo Palazzo Poggi.

Cesare Lombroso, fue criminólogo y médico, perteneciente a la corriente del positivismo. Él usó a la fisiognomía para elaborar sus teorías sobre los delincuentes, usando la corporalidad para afirmar que su maldad es el resultado de causas biológicas, “... estigmas físicos a estigmas morales, con argumentos predestinadamente científicos.” (Cortes, p.261) Aquí se consolida el prejuicio de que lo que es feo es malo por naturaleza.

A mediados del XIX inicia un rechazo por la literalidad de la apariencia, la fisonomía, y se emprende un camino por lo que es invisible a los ojos, lo que se encuentra dentro de los cuerpos. Charles Darwin, fue un naturalista inglés centrado en la investigación de la evolución biológica, basada en la idea de la lucha por la supervivencia. Para él, el ser humano está sometido a la ley de herencia y evolución.

La fotografía entra a ser un medio de recopilación de imágenes para la medicina y a esto se suma el desarrollo del microscopio en donde se visualizaron los gérmenes y microbios, pesadillas monstruosas llenas de horror. Pintores simbolistas (Félicien Rops,

James Ensor, Max Klinger, Alfred Kubin) fusionaron la ciencia experimental con los bestiarios del *Medioevo*. Sus obras estaban llenas de seres híbridos, metamorfosis, que hasta la época solo era posible en los sueños. (Cortes, p.153)

En 1895, Wilhem Conrad Rontgen descubrió los rayos x, mientras investigaba la fluorescencia violeta en los tubos de Hittorff-Crookes. La primera primera radiografía fue de la mano de su esposa, lograda en una placa fotográfica. Esta permitió ver por vez primera el interior de un cuerpo vivo, sin necesidad de un bisturí o la muerte del mismo. Se convirtió en una herramienta médica para localizar elementos extraños dentro de estos.



Figura #31. Wilhem Conrad Rontgen. La primera radiografía, mano de la esposa de Rontgen, 1895.

A partir de este descubrimiento, junto con la fotografía y el microscopio, se abandonó el interés por los cadáveres, un mecanismo visible, por los cuerpos vivos, un mecanismo invisible. La barrera de la piel desapareció y la forma de los cuerpos se comienza a tornar abstracta por perder el límite del afuera y el adentro. A finales del siglo se afirman dos posturas:

“... en el desencanto hacia la ciencia (a pesar de aprovecharse de sus avances) como una panacea que conduce a la felicidad, y por otro lado, en la creencia en la degeneración de la sociedad que conduce a actitudes de profundo pesimismo, a la mórbida pasión por civilizaciones anteriores, a un gusto por lo extraño, lo macabro y lo desconocido” (Cortes, p.154)

Friedrich Nietzsche fue un filósofo alemán centrado en la crítica de la cultura, religión y filosofía de occidente. Su cosmovisión influenció en Bataille. Considerado uno de los maestros de la sospecha, a lado de Karl Marx y Sigmund Freud.

El filósofo continúa con la reflexión de la corporalidad de Spinoza, partiendo su pensamiento de la materialidad del cuerpo sintiente. La diferencia entre ellos, es que el primero hizo una reflexión del cuerpo pensándolo como un potencial, mientras Nietzsche busca la exaltación del cuerpo a través de la experiencia, lo ve como una fuerza. Él continúa el planteamiento bajo la idea de que la vida es una sucesión de azares que se integran con el deseo para evolucionar juntos, sumergidos en un mundo que es inherentemente caótico. “Somos una especie de caos (...) La semibarbarie que afecta a nuestros cuerpos y a nuestros deseos nos abre accesos ocultos a todas partes.” (Fernández, p.38) Como resultado de esto, en el ser se producen una serie de reacciones afectivas, impulsos de deseo o de rechazo.

Para Nietzsche el mundo se encuentra doblegado a la renuncia del cuerpo, una negación que anula al instinto, al deseo, cuando la existencia es un proyecto a ser construido. Su filosofía fue sembrada en el absurdo, “Pensar es un acto orgánico, que surge del cuerpo y que se apropia creativamente del mundo después de ejercer la sospecha sobre todo lo dado.” (Fernández, p.40), decretando que el cuestionamiento es una actitud saludable para reivindicar la creatividad individual y la adquisición de nuevos puntos de vista.

Uno de los pensadores más influenciados por esta filosofía fue Bataille, escritor y antropólogo. Rechazaba el ser llamado filósofo y realizó publicaciones bajo el nombre de seudónimos. En uno de sus libros escribió,

“Puedo pensar en el organismo como ciego, buscando a tientas un posible que lo ilumine en la noche de lo imposible. Pero entonces supongo un poder que, desde el inicio, tendría el organismo rudimentario de conocer negativamente. De hecho, parecería que el organismo rudimentario fuera reducible a una función de la posible consonancia: es la suma de las respuestas que le da el medio.” (Bataille, p.185)

Su pensamiento se encontraba en el camino de la angustia y el arrobamiento, mirando muy de cerca de lo divino. Su búsqueda por el conocimiento partía de un dolor

en la nada y solo se calmaba cuando en lo desconocido se esforzaba en conocerlo. Para él, el ser se encuentra dentro de lo conocido y siempre va a lo desconocido en busca de hacer algo cognoscible y crear un concepto. Esto solo puede ser logrado gracias a la experiencia y de alguna forma es algo monstruoso.

En el siglo XX, Merleau-Ponty, filósofo francés, continuó los cuestionamientos sobre el cuerpo desde una influencia existencialista. Para él, en el ser se encuentra lo material y lo inmaterial de lo que se es y lo que debe ser. La existencia es un recorrido que debe se debe ‘negociar con el mundo’, porque se nace de él para lograr ser lo que se quiere ser. Su filosofía es una triada, existencia-cuerpo-mundo, profundamente vinculadas. El cuerpo

“... es constitutivamente incompleto y continuamente se proyecta más allá de sí mismo, busca su trascendencia y su completud en un horizonte que, por definición, siempre está por alcanzar. Ese horizonte es el ser total, al que se adviene cuando el individuo se desarrolla enteramente y se plasma en la existencia. El cuerpo es la manifestación instantánea, sincrónica -aquí y ahora- de una existencia más dilatada en el espacio y en el tiempo; es captado en un momento concreto, pero ese devenir nunca se completa del todo y nunca se detiene.” (Fernández, p.47)

El cuerpo desde este tiempo es completamente normado con la salud en la medicina. Aquí el poder se centra en decir que se puedo y no hacer con el cuerpo viéndolo como algo frágil al que hay que constantemente controlar la alimentación, el deporte y la actividad sexual. (Fernández, p.56) EL punto cero en la existencia radica en lo que es ‘saludable’.

En 1912 se publica ‘Metamorfosis’ de Franz Kafka. El punto de central de la historia marca en el personaje principal lo anormal que se encuentra rodeado por lo normado, las leyes establecidas por un nuevo estado, pero es ignorado, tachado de indispuerto. Lo monstruoso de este relato es que el personaje mutó en una noche, como una pesadilla en donde todo es posible, donde nada es estable. Su transformación

responde a la necesidad de ser alguien más, se aliena y se convierte en un extranjero para sí mismo. Aquí se encuentran gados de deshumanización: pérdida de los sentidos, pérdida del nombre, encierro en su habitación, desprovisto de conciencia humana y modificación de percepción.



Figura #32. Frank Kafka. 'La Metamorfosis', 1912.

La transformación de un cuerpo humano al de un animal, en este caso un insecto, es una metáfora al miedo frente a los constructos culturales, como el pacto con el diablo, la libertad en las costumbres, el interés por probar nuevas sensaciones, especificarte en lo sexual, en fin, todo lo considerado como el Mal. La normalización de lo diferente, hace que este pierda su carácter monstruoso y se convierta en algo normal, común. Sin embargo, la monstruosidad regresa con la mirada de los otros hacia ese nuevo cuerpo que ahora pertenece a la alteridad y es esquizofrénico, inestable en su lenguaje por desvincularse de su imagen. La forma se hace informe para traspasar la frontera de la norma, inclinándose hacia el abismo del caos. Lo informe se encuentra ligado a la negatividad, la profanación sin razón aparente, la imposibilidad de lugares y espacios infinitos, desencadenando en una vida que pierde el equilibrio, le genera dolor y el ser se sumerge en una alteridad ambivalente. (Cortes, p.187)

A partir de aquí, lo monstruoso se comienza a mezclar no solo con lo informe, sino con lo abyecto, algo que no es ni objeto o sujeto, algo que se encuentra en el sendero de la animalidad. La búsqueda se encarrila en lo perverso porque el orden estableció reglas que para quienes regulan el mundo, estas no se deben romper. Esta

fragmentación de lo que está bien y mal, inicia una confrontación de términos que generan cuestionamiento, puro/impuro, prohibido/pecado, moral/inmoral. Para efectuar esta rebeldía, artistas, exploran su interior a partir de estímulos externos. Ellos se valen de la hibridez, lo mixto, generando un nuevo sistema simbólico que terminara desencadenando en una pérdida de la unidad, se anuló la identidad.

La herencia artística a partir de este periodo se tornará aún más grotesca, marcada como antinatural, delegada al cuerpo como el soporte de la representación, deformando sus proporciones en busca de una nueva idealidad. El individuo se deconstruye constantemente y en un intento de volver a armarse construye todo un imaginario lleno de creencias y vivencias que vivirán entre el existir y el fin de su mortalidad.

El punto central.

“El antropomorfismo permite dotar de empatía lo inerte y lo abstracto. El árbol con rasgos humanos se hace cercano, del mismo modo que el minotauro parece un ser menos monstruoso que una arpía o que una quimera.”

(Villalta, p.199)

Datos resolutorios.

El laberinto es una estructura que constantemente crece, forjando nuevos pasajes y callejones sin salida. Los recorridos narrados han sido un intento de secuencia, pautado por los siglos en los que estos seres han sido expuestos. El punto central de este lugar es indescifrable, incognoscible, pero aunque su verdad no sea del todo clara, es atrayente.

La verdad de todas esas palabras es que son la enésima parte de los hijos de Gea y Ponto, de la *Antigüedad*. Según el mito, el origen del mundo proviene de dos matrimonios. El primero es el de la madre Gea, la diosa primigenia que encarna a la Tierra con su hijo Urano, el dios del cielo. Su descendencia fueron los titanes, las titánides, los cíclopes y los hecatonquiros. Todos ellos son una estipe de eje vertical, conformado por padres envidiosos e hijos rebeldes, pero que son el resultado de un acto fecundo y armonioso. (Feher, p.381)

El segundo es de Gea con su hijo Ponto, el dios del mar. De esta unión nacen una serie de monstruos y seres prodigiosos que se unirán entre sí, realizando el incesto. Su estipe se da en un eje horizontal que produce la serialidad y la hibridación. De esta unión nació Nereo, Taumante, Telquines, Euribia, Forcis y Ceto. De estos dos últimos se produjo una unión de la que tuvieron una descendencia, en ella incluida Escila.

Con estos datos añadidos podemos afirmar que la monstruosidad inició en el mar y sus hijos como, Nereidas, Arpías, Gorgonas o Perses, poblaron la tierra construyendo el mito que inspiraría a los bestiarios en el *Medioevo* y más tarde se consolidaría como signo en el *Renacimiento*. Cada uno de ellos tiene su significancia, como: “La Hidra es ‘engaño sofisticado’. La Quimera es ‘ira’; las Gorgonas ‘los encantos de la pasión’” (Feher, p.399) Su valor es el resultado de la combinación de formas que se alejan de la herencia de los padres, dando con resultado seres híbridos que generación tras generación expandió el laberinto.

El Minotauro, la sombra, el arquetipo de todo lo oculto es una herencia que se encuentra en nuestro inconsciente, según antropólogos como el autor del libro ‘El Dios de las mil caras’ o psicólogos, como Gustav Jung. Todo esta investigación ha sido el resultado de mi curiosidad conducida por el azar.

Extracción y creación de una nueva estructura.

Ahora bien, entendiendo que el rastreo ha sido logrado por el orden cronológico en que la monstruosidad a aparecido a lo largo de la humanidad, este ha marcado un camino, como el hilo de Ariadna dentro del laberinto. Por donde se ha caminado, el sendero se extraerá del laberinto y se manipulará para generar un lugar en donde estos seres habitarán. El nuevo hogar para la monstruosidad es un puente, debido a la simbología.

“El puente es estructura y camino, algo que une los dos lados opuestos de un paisaje, a menudo separados por el vacío. Este último puede adoptar varias formas, como las profundidades de un río, lago o cascada, o una grieta en la tierra, o bien la distancia entre dos personas, debida a diferencias en el lenguaje, la personalidad o sus objetos, la ruptura mítica entre el cielo y la tierra, lo consciente y lo inconsciente, el tiempo y la eternidad... Sin embargo, la psique ofrece su guía para cruzarlo: proyecciones inconscientes, sueños que iluminan el trasfondo de la experiencia interior y los eventos exteriores, la naturaleza lunar del sentimiento que convierte opuestos desiguales en correspondencia y paridad.” (Martin, p.626)

Los dos puntos extremos son el caos y el orden, donde en medio se encuentra una estructura que busca mostrar mi resumen del camino de la monstruosidad. Para esto me valgo de 5 palabras en latín que se han mezclado en su significancia desde el inicio de los tiempos hasta este escrito. Estas son: *Prodigium*, *Miraculum*, *Monstrum*, *Ostentum* y *Portentum*. Su orden responde a su significancia y a mi subjetividad.

Para entenderlas de mejor manera expondré de manera ordenada en una tabla, la palabra y su significado de acuerdo a la ‘Ontología del monstruo’ de Santiesteban, ubicadas en el texto original desde la página 3 a la 4.

<i>Prodigium</i>	Entre lo mítico-religioso y lo biológico. “El prodigio es un ser mixto incluso en su más íntima definición: según la clasificación agustiniana de entes de razón y entes reales, el monstruo cabalga entre los dos: El ente de razón es creado por un hombre.”
<i>Miraculum</i>	“Ahora bien, a la problemática del monstruo como objeto, podemos aunar la problemática subjetiva propia; el punto de partida y el sentido del sujeto que estudia al monstruo. Cuando encontramos un ser mitad hombre, mitad caballo, por ejemplo, podemos pensar que se trata de un hombre que por algún motivo tiene la mitad de su cuerpo de caballo; por el contrario, podemos decir que se trata de un caballo con una mitad humanoide; o podemos decir que se trata de un ser híbrido ad initium. Cada una de estas maneras de ver dicho ente, cambia la actitud y la posición del estudio. Depende incluso de la disciplina que lo estudia si le considera como hombre, como animal, como maravilla, como ser múltiple, etc. Es decir, puede ser estudiado por la medicina, la biología, la antropología, la religión, etc. Incluso la jurisprudencia si se trata de un ser humano con todos sus derechos.”
<i>Monstrum</i>	“El monstruo es creado por la humanidad entera, pero también la esencia del monstruo está inserta en la humanidad. Como ente de razón se constata que en él se muestran los cambios sustanciales entre unas épocas y otras. La mente transforma y conforma a los monstruos. Así es que permanece.” Por otro lado, los monstruos aparecen íntimamente relacionados y hasta fusionados con los hombres, los dioses, los demonios y los animales. El monstruo es, en cierto sentido, espejo del hombre. Como con la muerte, impresiona el hecho de que advierte que nos tocará a nosotros, que el muerto somos nosotros mismos. Eso mismo es fundamental en la relación del hombre con el engendro; el hombre lo ha creado, ha salido de él, de sus entrañas; ya en un sentido literal, ya en un sentido figurado. Nosotros seremos partícipes de ese horror y ese prodigio. El hombre comparte lo monstruoso con el monstruo mismo.
<i>Ostentum</i>	“El ostento es metáfora; un ser llevado a otra forma, a otra existencia, pero en esencia el mismo; es él mismo, pero transportado a lo otro; de ahí la sensación de otredad que experimentamos con el monstruo. Puede decirse junto con Cardini que, cuando hablamos sobre monstruos, jardines fabulosos, hadas, etc., se trata “más que de fantasías, de metáforas”. Ese llevar a otra forma es llevar a otro ser. Por ello es que sentimos sea esa sensación de otredad asombrosa. Lo monstruosos es lo otro; es lo ajeno a nosotros.”
<i>Portentum</i>	“Se desgrena el problema de la vinculación del portento a los diversos seres del cosmos; por un lado, los prodigios heredan la fiereza y la determinación a la violencia de su inspiración, si esta es demoniaca; o de la violencia o degeneración de sus padres; o por designio divino para mostrar el mal por venir con el mal venido ya. El monstruo muestra.”

Tabla #4. Definiciones de *Prodigium*, *Miraculum*, *Monstrum*, *Ostentum* y *Portentum*.

Cada una de estas palabras forma una losa, y como si fueran un perro ciego se lanza en un solo intento sin pilares tratando de llegar al otro lado. La primera de todas ellas es *Prodigium* y al no tocar el Orden en su primer intento, regresa para tomar impulso. La vuelta es la losa de *Miraculum* y en un segundo intento se lanza la losa de *Monstrum*. Al no alcanzar, se forma la losa de *Ostentum* pero de forma vertical y esta sirve de último impulso para formar la última losa, *Portentum*, la cual llega al otro de este puente.

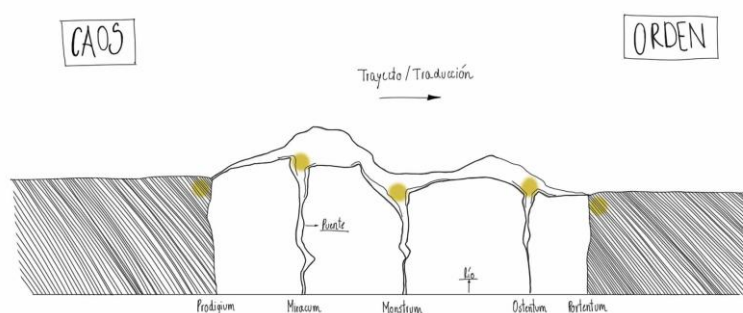


Figura #33. Diagrama del puente de los monstruos.

La composición material explicada de abajo hacia arriba, está dispuesta de la siguiente manera:

- Pilotes, personajes representativos de la mitologías.
- Fundación, historias en las que se desarrollan estos seres.
- Pila, personajes creados a lo largo de la historia de la humanidad, catalogados como monstruos.
- Martillo, investigadores provienen de distintas ramas del conocimiento, como: científicos, psicólogos, artistas, etc.
- Losa, cuentos y películas

La estructura es la morada de estos seres y sus historias, donde su exposición no es la descripción detallada de su monstruosidad, sino que a manera de una breve descripción general se busca mostrar la semejanza mediante una alegoría por cada

pieza. Estos serán presentados por mis monstruos que se encontraran parados en el puente.

La prescripción de mis Monstruos.

“El cuerpo tiene un carácter múltiple, es complejo y potente (Spinoza), rebosante de fuerza (Nietzsche), vehículo del ser en el mundo (Merleau-Ponty), posibilidad y negación de la libertad (Sartre) o espacio de construcción simbólica (Foucault), pero en todo caso la experiencia se caracteriza por su intensidad y su riqueza de matices.”

(Fernández, p.63)

Estos son seres somáticos nacieron por el instinto frente a la objetividad de los componentes del cuerpo, los órganos. Ellos se engendraron el cuestionamiento de lo desconocido en la biología propia. Inicié mi camino en la ruta de *Dédalo* pensando en la visión imparcial del cuerpo y llegué a la conclusión que realmente no conozco mis propios órganos, todo lo que se de ellos es lo me han enseñado en clases o información que he leído en libros que ha sido recopilado bajo la mirada del *otro*. Mi fin no es invalidar ese conocimiento, sino más bien aportar desde mi imaginario (lo desconocido) y contribuir a la expansión de la *búsqueda del Minotauro*.

A diferencia de la forma en como se ha expuesto los datos recopilados sobre la monstruosidad en el laberinto, fragmentado en la *Búsqueda del Minotauro* (herencia directa de la mitología) y el *Rastreo de Dédalo* (búsqueda de la razón), mis seres parten de lo conocido para nacer en lo desconocido, como diría Bataille.

Así que bien, mis monstruos inician en mi punto cartesiano. La curiosidad por lo desconocido que hay en mí de forma física me motiva a ir en su encuentro pero no en la misma línea, sino bajo la herencia de la emociones en los órganos de distintas culturas. Mi proceso es el sentir, rastreándolos a partir de la información conocida, como: ¿cuántos son?, ¿de qué tamaño son?, ¿en que parte se encuentran?, y ¿a que se dedican?.

Esto último me ha hecho reafirmar el porqué de mi interés en los órganos y es que estos son una secuencia y en caso de no serlos, igual están vinculados. Para que un cuerpo se encuentre habilitado en el mundo, aparte de primero haber tenido que ser arrojado por otro cuerpo, necesita mantenimiento. El sustento principal de este es el alimento y si se lo pone en retrospectiva, la comida es el camino del héroe donde este pasará por una serie de transformaciones en cada estación.

Regresando al punto anterior, más allá de que no me sienta identificada con las formas conocidas en representaciones sobre los órganos, busqué vincularme a ellos y la forma en como lo hice fue con un puente emocional y para esto me basé en esa mimesis.

Partí desde la 'Inmanencia explicativa' de Spinoza para darle forma visual, tomando las representaciones de los órganos y las convirtiéndolas en siluetas, encriptando la idea del Minotauro. Después imaginé en ellas formas humanizadas individuales, una distinta de otra, obligadas a tener una cabeza, un torso y extremidades superiores e inferiores. Pensé en cuerpos por ser un lenguaje y por ser similares a lo humano por la creencia heredada de estos son como un modelo estructural del cosmos divino. (Feher, Naddaff, Tazi, p.58) Mientras los creaba, pensaba en ellos como un mundo individual que al final compondrían otro aún más grande.

Cada uno de ellos sería visto como una deidad, quienes no necesitarían órganos porque ellos SON el órgano y de acuerdo con Parménides son el pensamiento del contraste, lo imperfecto y transitorio. Sumado a esto ellos no desarrollarían una cara porque estuve de acuerdo con Lacan, en que el rostro es el más evanescente de los objetos y este es una distracción para conocer la forma real de estos seres. Sus cuerpos serían los que reforzaran su existencia y solo vinculados con el entorno compondrían la vida.

Ese sitio en el que se desarrollarían debía ser por norma la Antípoda, el lugar en el que para San Agustín viven los monstruos. En mi investigación por la red en busca de esta morada, desde mi punto cartesiano, encontré su ubicación en la isla más grande de Indonesia, RIAU. Continué mi investigación para generar un puente hacia este lugar, pero no me crucé ni con imágenes de referencia o una historia trascendental.

Después volví a pensar en el cuerpo y al final llegué a la conclusión de que a lo que llamamos cuerpo es el nombre de un conjunto total de órganos que se encuentra encerrado por una cubierta conocida como piel. Esta forma parte del grupo de los 21, ella es quien protege a todos los demás del exterior, es el umbral. Ella es un punto de cruce entre lo que se encuentra fuera y lo que está dentro, la luz/la oscuridad, el orden/el caos y fue aquí cuando me vinculé con el esoterismo. Esta palabra proviene del griego y significa 'de dentro, interior, íntimo'. En él existe un conjunto de prácticas y conocimiento que utilizan lo secreto a manera de símbolos. Uno de sus mayores exponentes es Gustav Jung, quien habla de los sueños, los modelos arquetípicos y del Tarot.

Este último es una baraja de 78 cartas fragmentada en Arcanos Mayores y Menores, que apareció en el siglo XIV en el mundo musulmán. En el siglo XV, Marziano de Tortona añadió cartas simbólicas, involucrando a deidades griegas para representar las virtudes y los vicios, estos serían los arcanos mayores. El *Renacimiento* fue su época de mayor acogida, aunque no muchos lo usaban para conocer el futuro, pero en el siglo XIX, ocultistas franceses lo usaron con fines adivinatorios introduciéndolo en el ocultismo moderno. (Greer, p.65)

Sin embargo, para Jung el Tarot estaba más arraigado en el pasado y en el presente, que en el futuro. Él decía que en el momento en el que lanzas una carta, sus símbolos producían un vínculo con tu inconsciente, permitiéndote ver algo que quizá no

podías y gracias eso podías cambiar la forma en como estabas viviendo hasta ese momento. Para Geertz, "... los símbolos son... 'modelos de' y 'modelos para', 'expresan la atmósfera del mundo y la modelan ..., al suscitar en el fiel cierta serie distintiva de disposiciones'."(Fernández, p.93) La experiencia es completamente distinta entre individuos.

Y una de las últimas razones por las que me vinculé a él, es debido a su numerología. Los Arcanos Mayores eran 21 y el número de órganos que estaba dispuesta a usar también eran 21. Entre estos los fui relacionando de acuerdo a su significancia y a mi subjetividad. Antes de olvidarlo, la baraja que elegí fue la de Rider Waite, por ser considerada como una de las más completas en simbología.

La relación fue generada entre órgano-carta, con una excepción, la carta 0 El Loco. Ella sirvió como espejo para un limón, el héroe que caminará por todos los órganos en una travesía de transformación. A continuación se encuentra una tabla que revela sus relaciones:

ARCANO MAYOR	DESCRIPCION	ORGANOS	DESCRIPCION
O	<i>El Loco</i>	O	Limón, PH alcalino que reequilibra el PH sanguíneo. Contra la ansiedad y fatiga.
I	<i>El Mago</i>	I	Amor y seguridad. Control de mente, espíritu y pensamiento.
II	<i>La Sacerdotisa</i>	II	La claridad del pasado, presente y futuro.
III	<i>La Emperatriz</i>	III	Identidad sexual, capacidad de aceptar y rechazar esta expresión.
IV	<i>El Emperador</i>	IV	Descompone, almatena y reconstruye materia. Sobre-exigido. Rabia, ira y odio.
V	<i>El Papa</i>	V	sistema inmunológico. Sensación de estar siendo atacado por la vida.
VI	<i>Los Enamorados</i>	VI	Rechazo al aborto o un enfado o pelea con los padres.
VII	<i>El Carro</i>	VII	Fuerza de voluntad, fuerza divina. Apoyo flexible en la vida.
VIII	<i>La Fuerza</i>	VIII	Decisiones. Incapacidad de analizar las ideas para después decidir.
IX	<i>El Ermitaño</i>	IX	Alimentos, digiere nuestras ideas. Asimilación de experiencias. Temor a lo nuevo.
X	<i>La Rueda de la Fortuna</i>	X	Dirige a todo el cuerpo, el único órgano que no siente dolor.
XI	<i>La Justicia</i>	XI	Transforma los alimentos en nutrientes.
XII	<i>El Colgado</i>	XII	Pasa la comida, lo que no acepto en mi vida.
XIII	<i>La Muerte</i>	XIII	Capacidad de inspirar y comprender la vida. Conexión entre el cielo y la tierra.
XIV	<i>La Templanza</i>	XIV	La dulzura de la vida, corrompido por la amargura. Preocupaciones excesivas.
XV	<i>El Diablo</i>	XV	Retiene los fracasos y la preocupación. Falta de confianza. Obsesiones.
XVI	<i>La Torre</i>	XVI	Dejar ir y soltar lo viejo. Incapacidad de dejar ir, miedo a la pérdida.
XVII	<i>La Estrella</i>	XVII	Movimiento, funciones vitales.
XVIII	<i>La Luna</i>	XVIII	Sensación de incapacidad. Temores que resultan traumas. Fracaso, vergüenza.
XIX	<i>El Sol</i>	XIX	El órgano más sensible, encargado de dar placer.
XX	<i>El Juicio</i>	XX	Control de los miedos, encargada de soltar los líquidos.
XXI	<i>El Mundo</i>	XXI	Recubre todo el cuerpo.

Tabla #5. Relación entre Arcano mayor y Órgano de acuerdo a su significancia.

CONCLUSIONES

“El cuerpo modela y da forma a la existencia recubriéndola de significados, pero esos significados no se otorgan de una vez por todas sino que se puede jugar con el sentido y crear, inaugurar nuevos modos de nombrar cosas del mundo. Ese impulso se plasma en la esfera del lenguaje y en la experiencia del mundo que provoca la modificación y reconfiguración de los puntos de vista.”
(Fernández, p.40)

Siento que este proyecto es una enorme recopilación de lo que he sido hasta ahora. Aquí descubrí mi corriente, la monstruosidad, y no solo vista como recurso sino como vivencia. Sabía que lo mío era la experimentación, pero nunca había sido consiente de los monstruos que habitaban mi obra.

He de ser sincera en que no sabía cómo abordar esto, porque todo nació con un deseo de crear una civilización con seres distintos entre sí, y que sin el recurso del habla estos se pudieran comunicar y entender unos con otros. Esto me suena un poco a lo que sucedió en la Torre de Babel. Pero bueno, el propósito de esto era que a más de ser una civilización, tuvieran una religión propia que les sirviese como unión.

La religión es uno de los temas que más curiosidad me ha producido a lo largo de mi vida y aunque practique ninguna, el tema místico es lo que me mueve. Me encuentro vinculada al esoterismo en general, no tengo una predilección específica por alguna de sus corrientes. Pienso que son otras formas de sobrellevar la realidad y me interesan aún más por ser marginadas. Hablando de márgenes, desde que soy pequeña he sentido que yo soy el *otro* y quizá esa es la razón de mi monstruosidad. Ahora siento que todas mis posturas individuales han radicado en ser un Minotauro que no sabía de qué iba su laberinto.

Pero bien, continuando en la historia del proyecto, este se consolidó con una de las tantas afirmaciones de mi tutora, ‘Tú haces monstruos’. Estas palabras fueron las que me dieron paso para hacer una cartografía de estos seres, que como ya leyeron se encuentran en su propio mundo.

Mientras realizaba mi investigación seguía pensando en que tipo de seres debía crear. En una conversación de datos curiosos con la Ale en una ecovía, le comenté de un homeópata que habla mucho sobre el estado de los órganos y después de ese instante, mi tesis había superado la primera etapa. Después de eso debía pensar en sus mundos, que al final se terminó vinculando al tarot, una de las tantas hijitas del esoterismo.

Creo que una de las cosas más duras ha sido saber qué información incluir y que datos rechazar. También decidir quiénes serían los articuladores para que den dirección de hacia dónde ir, cuando no veía la luz de salida. Sé que ahora todo esto se encuentra expuesto a forma de puente, pero en el proceso para mí esto fue un túnel.

Este proceso de titulación para mí no ha sido como una obligación académica, porque la verdad de este escrito es que es la primera vez que escribo como realmente siento la investigación y quizá por eso es tan caótica. La forma en como esto ha sido redactado la cambien como unas tres veces y es que ninguna me sabía a monstruosidad. Aquí respiré libertad por vez primera en la escritura.

Y como dato último, quiero añadir que en este viaje llegué a la conclusión de que quizá la Fantasía nace cuando seres de la realidad común son mutados para formar a un solo ser y esto puede ser logrado cuando se mezclan varias visiones (subjetivas), ya sea de un solo individuo o de un conjunto, que al final busca comprimir una nueva visión logrando así crear un cuerpo para hacer esta información legible. La relación que puedan generar personas ajenas a su creación, creo que puede ser lograda bajo la sensibilidad y por consiguiente la empatía.

Este camino a estado lleno de azares y decisiones inspiradas por el instinto. La angustia ha sido quien estuvo presente haciéndome compañía, sin prejuicios, dispuesta siempre a compartirme su ansiedad.

BIBLIOGRAFIA

- Albornoz, V. (2016). Los límites de los monstruos. La ontología teratológica aristotélica. Mérida, Colombia: Universidad de los Andes.
- Bataille, G., (2002). La oscuridad no miente. *Notas y aforismos sobre el no-saber*. Madrid, España: Talleres Gráficos de Mateu Cromo, S.A.
- Campbell, J. (2015) El héroe de las mil caras. Madrid, España: Fondo de Cultura de España, S.L.
- Cirlot, V. (1990) La estética de los monstruos en la edad media. *Revista de literatura medieval*, (2), 175-182.
- Curley, M. (2009). *Physiologus. A Medieval Book of Nature Lore*. Chicago, EEUU: University of Chicago.
- Eco, U. (2017) Historia de la Belleza. Milano, Italia: Guinzi Editore S.p.A.
- Espacio Interior. (s/f). Órganos y parte de nuestro cuerpo: relación emocional. Obtenido el 31 de agosto 2019 de <https://www.tuespaciointerior.es/organos-y-partes-de-nuestro-cuerpo-relacion-emocional/>
- Eurosidentes. (s/f). Significado de los Arcanos Mayores del Tarot. Obtenido el 31 de agosto 2019 de <https://tarot.euroresidentes.es/significado-arcanos-tarot>
- Feher, M., Naddaff, R. & Tazi, N. (Edit.) (1990). Fragmento para una Historia del cuerpo humano. Parte primera. Madrid, España: Altea, Taurus, Alfaguara, S.A.
- Feher, M. Naddaff, R. & Tazi, N. (1991) Fragmentos para una Historia del cuerpo humano. Parte segunda. *El rostro y el alma*. (pp.86-127). Madrid, España: Altea, Taurus, Alfaguara, S.A.
- Fernández, O. (2012). Eva en el Laberinto. Una reflexión sobre el cuerpo femenino. Málaga, España: Publidisa.
- Forester, T. (2000). Giraldu Cambrensis. The Topography of Ireland. Cambridge, UK: Medieval Latin Series.

- Galván, A. (2019). Arcanos mayores. Obtenido el 17 de agosto 2019 de <https://www.aliciagalvan.com/simbolos-esotericos/arcanos-mayores/>
- García, A. (agosto, 2006). Cuerpo, cuidados, práctica artística y muerte, 7(8), (pp. 5-9). México DF, México: Revista Digital Universitaria
- García, A. (octubre, 2018). Byzantion nea hellás. *El helenismo o la búsqueda del 'otro'*, (37), (pp. 121-141) Concepción, Chile: Universidad San Sebastián.
- González, E. (2014/2015). Estética de la Monstruosidad. Madrid, España: Universidad Autónoma de Madrid.
- Gregorovius, F. Y Roces, W. (1982). Roma y Atenas en la Edad Media y otros ensayos. México DF, México: Fondo de Cultura Económica.
- Herra, Rafael Ángel (1988). Lo monstruoso y lo bello. San José, Costa Rica: Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- Jiménez, J. (2002) Teoría del arte. *Del mito al lógos, del ritual a la imagen*. (pp.67-74). Madrid, España: Closas Orcoyen.
- Kierkegaard, S. (2018). El concepto de la angustia. Madrid, España: Alianza Editorial.
- Litvin, A. (julio, 2018). El libro de los Monstruos. Buenos Aires, Argentina: V&R Editoras.
- Martin, K. (Edit.) (2010) El libro de los símbolos. Reflexiones sobre las imágenes arquetípicas. Barcelona, España: Taschen
- Miller, L. (2017) Maravillosos mundos literarios. Barcelona, España: Naturart, S.A.
- Pons, M. (Trad.), (2017). Historia de la belleza. Milano, Italia: Debolsillo.
- Pons, M. (Trad.), (2014). Historia de la fealdad. Barcelona, España: Debolsillo.
- Sánchez, G. (2014). De lo extraordinario a lo monstruoso. Seres fantásticos de la Mitología Griega. Obtenido el 19 de abril 2019 de

http://ru.ffyl.unam.mx/bitstream/handle/10391/4459/G_Sanchez_Ext_Mosntruos_o_2014_Programa.pdf?sequence=15&isAllowed=y

Santiesteban, H. (2003). *Ontología del monstruo*. México DF, México: Plaza y Valdés Editores.

Scamander, N. (noviembre, 2017). *Animales fantásticos y donde encontrarlos*. Barcelona, España: Ediciones Salamandra.

Suh, A. (2019). *Leonardo Da Vinci. Cuadernos*. Madrid, España: LIBRERO IBP.

Villalta, D. (2017). *Dante e l'arte 4. ¿Lucidez o fantasía neurótica? Gustave Doré como ilustrador de la Divina Comedia: el caso del bosque de los suicidas*. (pp.187-212) Barcelona, España: Universidad Autónoma de Barcelona.

Villalba, J. & Novoa, F. (2016) *Los mitos medievales en la obra de John Mandeville*. *ISIMU*, 9.

Villamil, M. (mayo, 2005). *Fenomenología del cuerpo humano*. Cuadernos de filosofía latinoamericana, 26(92). Bogotá, Colombia: Universidad Santo Tomás.

Zwingtman, F. (2018) *Criaturas Fantásticas*. Buenos Aires, Argentina: Libros de Zorro Rojo.